# Diacritica

Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

**Direttore responsabile:** Domenico Renato Antonio Panetta

**Comitato Scientifico:**

Salvatore Cingari (Università per Stranieri di Perugia), Valeria Della Valle ("Sapienza Università di Roma"), Alessandro Gaudio (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Matteo Lefèvre (Università di Roma "Tor Vergata"), Maria Panetta (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Italo Pantani ("Sapienza Università di Roma"), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise), Ugo Perolino (Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania-Sede di Ragusa)

**Comitato editoriale:**

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi (*Academic Director* Rome Campus L*d*M Institute)

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278

Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: www.diacritica.it

Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730

Editore e rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001

Sede legale: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Vicedirettore: Maria Panetta

Redazione: Davide Esposito, Maria Panetta

Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)

Webmaster: Daniele Buscioni

Anno III, fasc. 4 (16), 25 agosto 2017

a cura di Maria Panetta

# Indice

**Editoriale**

*Mobilità planetaria e* ius soli, di Domenico Panetta…….….. p. 7

**Filologia……..……..… p. 9**

*Omaggio a Francesco De Sanctis nel bicentenario della nascita: note sull'edizione crociana di* Teoria e storia della letteratura, di Maria Panetta……....……..... p. 11

Abstract: *This essay is a tribute to one of the most important Italian critic in XIX century, Francesco De Sanctis, in the bicentennial of his birth (Morra Irpina, 28/3/1817). The author focuses on* Teoria e storia della letteratura*, that collects some Francesco De Sanctis's lessons about literature, published by the philosopher Benedetto Croce, and on some relevant philological questions connected to this particular edition based on students notes.*

**Letture critiche……. p. 19**

*Frammenti da* Trieste e una donna*: lettura delle liriche sabiane* La gatta *e* Carmen, di Marco Del Colombo……..……..……... p. 21

Abstract: *This essay offers an analisys of some lirics written by Umberto Saba and edited in his* Canzoniere*, published for the first time in 1921. In particular, the author focuses about two texts,* La gatta *and* Carmen*, illustrating the relation between the character of Carmen and the personality of Saba's wife, Lina.*

*In* balìa *di Dio. Note su Saba,* Trieste *e l'innominato*, di Michele Armenia……..……... p. 42

Abstract: *The essay aims to analyze the deep symmetries which everyone can find comparing some Umberto Saba's poems to particular passages of* I Promessi Sposi *by Alessandro Manzoni. Conversion, faith and internal conflict are the key-words of a difficult change which marked Saba's soul: a poet who, until death, tried to reconcile his parents' opposite natures.*

*«Non per l'amore di sé ma per l'amore della propria somiglianza»: Carlo Levi e gli scritti sul ritratto*, di Dario Stazzone..... p. 46

Abstract: *This article examines Carlo Levi's* Note sul ritratto, *first written in 1935 when the author was confined in Lucania and then subsequently revised in 1968. Levi was both a writer and a painter and his theory of the portrait allows to investigate his awareness as an author able to experience and mix different codes.* Note sul ritratto *rewrites classical mythology, giving a pivotal role to the images of both Narcissus and Christ, reinventing various themes and imagery which characterized Renaissance art literature. To the painter and the writer the portrait reveals itself as the main instrument of self knowledge but also of knowledge of the Other.*

**Storia dell'editoria…….…….. p. 63**

*L'Orma Editore: per un'editoria europea*, di Alice Figini…….....…….....…..… p. 65

Abstract: *This article analyzes the story of an innovative project, L'Orma editore, created by two Italian publishers, Lorenzo Flabbi and Marco Federici Solari, that believe in the power of literature. L'Orma editore gives a new model to European literature, analyzing the bond between memory and literary tradition. A journey through books that tries to explain how a culture of publishing today is still possible.*

**Inediti e traduzione…….. p. 73**

*Precarios*/Precari, di Carmen Leonor Ferro, con una *Nota* di Davide Rondoni…….…. p. 75

Abstract: *The precarious, provisional employees, faceless faces, without past nor future, with no assurances nor convictions, are the characters that the Venezuelan poet Carmen Leonor Ferro brings together in this collection of poems, translated by Flavia Zibellini with an introductory note by Davide Rondoni. As indicated by the etymology, the neutral plural of the adjective "precarious" leads us to "prayer", and this perhaps reveals the path somehow proposed by the author that will allow us to assume and coexist with that inevitable conflict between dream and destiny.*

*Juan Ramón Masoliver, un mediatore culturale tra Spagna e Italia*, di Alina Navas e Chiara Sinatra……..…. p. 98

Abstract: *Juan Ramón Masoliver Martínez de Oria (Zaragoza 1910-Barcelona 1997) has been a major yet unknown actor in the cultural relationships between Spain and Italy in the 20th century. For him, Italy was a crucial experience. He approached and he learned the Italian culture in a very peculiar way providing interesting ideas about the job of the writer, the translator and the cultural mediator, leaving an historical piece of reference for the comprehension of the complex strategies of international exchange, which occurred in the complex era of Fascism. Names such as Pound, Saviotti, Gentile, Croce, Pirandello, Svevo, Juan Ramón Jiménez, Alberti, Cernuda, Altolaguirre were in his articles. He spread an important part of the culture of both countries in a bilateral way, living the complex historical dynamics of Fascism he also personally joined. As other Italian and Spanish writers, he was a cultural mediator, a role which involved the selection, spreading and the interpretation of national cultures, and which he pursued with a rather distinguishable approach.*

**Recensioni …….……...…. p. 111**

LIBRI

*Antologia di poeti contemporanei. Tradizioni e innovazione in Italia*, a cura di Daniela Marcheschi, di Claudio Morandini……..…….....…… p. 113

*Ricordi di Igor Stravinskij* di Charles-Ferdinand Ramuz, di Claudio Morandini…….…… p. 115

*Periodo di transizione* di Fabio Strinati, di Michela Zanarella……... p. 117

**Strumenti ……...…….…… p. 119**

PROFILI

*Fernanda Pivano (1917-2009)*, di Chiara Pagoto……..……..…… p. 121

**Contatti ……... p. 141**

**Gerenza ……... p. 143**

# Editoriale

di Domenico Panetta

## *Mobilità planetaria e* ius soli

Continuiamo ad assistere, impreparati e impotenti, a una forte mobilità della popolazione planetaria e sono moltissime e imprevedibili le concause che rendono il fenomeno di difficile comprensione e governo.

Da tali esodi derivano una serie di conseguenze giuridiche, economiche, sociali, demografiche e istituzionali che in molti ritengono che vadano disciplinate in modo diverso da come avviene attualmente, maldestramente.

Il nostro governo, orientato, sul piano dei principi, a riconoscere il diritto di ottenere la cittadinanza ai nati nel nostro paese, si è visto costretto, giorni fa, a rinviare al prossimo autunno l'approvazione della legge che riconosce ai nati nel nostro paese, appunto, lo *ius soli* (anche se mancano altri requisiti richiesti dalle normative sulla cittadinanza attualmente in vigore), rivoluzionando la prassi ora vigente.

Il rinvio dello *ius soli* ha generato disappunti, e non solo negli ambienti cattolici, liberali e laicisti, considerati particolarmente sensibili a queste tematiche, ma le perplessità che ne sono derivate hanno alimentato lo sviluppo di orientamenti diversificati e talora contraddittori e tendenze a non recepire, talvolta adeguatamente, lo spirito delle trasformazioni in calendario. Il governo ungherese, per fare qualche esempio, ha chiesto a quello italiano di chiudere i porti del nostro paese nel caso di nuovi arrivi e altri paesi hanno assunto atteggiamenti di chiusura, mentre il governo italiano ha più volte ribadito i valori ideali a cui si ispira la nostra politica sulla

mobilità e sull'acquisto della cittadinanza, ma non si può non constatare che la dimensione assunta dalla mobilità planetaria e il continuo approdo sulle nostre coste di minori non accompagnati rendono sempre più urgente affrontare le tematiche dello *ius soli* in modo più ampio e incisivo.

Senza la collaborazione di tutti i paesi coinvolti in queste problematiche, non è facile individuare quali siano le strade migliori da seguire. Occorre ipotizzare e maturare strumenti nuovi per affrontare tali problemi e rendersi conto che è doveroso coinvolgere tutti i popoli che si identificano nella cultura europea a partecipare attivamente alla riformulazione della realtà europea stessa, per consentire ad altri popoli che appaiono oggi esclusi di poter contribuire in futuro, con pienezza di diritti e di doveri, alla costruzione della nuova Europa.

È importante comprendere che, per diritto di prossimità, è giusto che vengano ammessi a partecipare alla formulazione del nuovo diritto di cittadinanza quanti risultano attualmente esclusi, senza che venga assicurata la giusta attenzione agli aspetti culturali e alle problematiche storiche che vanno emergendo. Senza un'adeguata considerazione delle attese di molti popoli oggi non coinvolti nella costruzione della Nuova Europa, le politiche non saranno in grado di eliminare i disagi e i malesseri per esclusioni che appaiono sempre più ingiustificate.

Ben vengano l'approvazione dello *ius soli* e una rivisitazione aperturistica della normativa italiana ed europea sulla cittadinanza, ma si tenga ben presente che la ricerca di soluzioni a certi problemi non può essere rinviata all'infinito senza degenerare e rinfocolare vecchi egoismi: una iattura, quest'ultima, che non favorisce certamente l'avvio dell'Europa del futuro e una politica di respiro atta a sconfiggere le mobilità planetarie che oggi appesantiscono la nascita e il cammino del nuovo modo di intendere la cultura europea.

Lo *ius soli* è importante per le conseguenze che possono derivare alle persone che se ne avvantaggiano, ma da solo non è sufficiente a eliminare gli effetti negativi di politiche che non pongono sullo stesso piano i vecchi e i nuovi abitanti dei nostri territori.

# Filologia

*In questa sezione si pubblicano articoli relativi a questioni filologiche ed edizioni, accertate filologicamente ed eventualmente corredate di note, di testi in italiano (specie dal Quattrocento in poi) o del tutto inediti, o sinora non correttamente editi e adeguatamente studiati: la serietà del lavoro di ricostruzione del testo si accompagnerà, laddove fosse necessario o opportuno, a tentativi di interpretazione critica o a riletture aggiornate, sulla base delle nuove acquisizioni.*

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione: Macrosettore: 10/F
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana

## *Omaggio a Francesco De Sanctis nel bicentenario della nascita: note sull'edizione crociana di* **Teoria e storia della letteratura**

Com'è noto, Benedetto Croce è stato uno degli interpreti e degli epigoni più importanti di Francesco De Sanctis: la letteratura sui debiti che il pensiero estetico crociano ha contratto con quello desanctisiano è vasta e approfondita[1]; vale ancora la pena, invece, di soffermarsi sul valore delle edizioni di scritti desanctisiani allestite da Croce[2] e sull'importanza che esse hanno avuto nella diffusione e nell'interpretazione del pensiero critico del Maestro.

Si tenterà, pertanto, in questa sede, di riprendere un percorso di ricerca iniziato, ormai, una dozzina di anni fa da chi scrive, stavolta con una focalizzazione sull'operazione, forse, più controversa condotta dal Croce editore di De Sanctis, della quale si è già avuto modo di discorrere nella voce *Filologia* recentemente redatta per il *Lessico crociano* diretto da Renata Viti Cavaliere e Rosalia Peluso[3].

Nel 1926, dopo una serie di altre note edizioni crociane di importanti opere desanctisiane[4], uscì il volume *Teoria e storia della letteratura*[5], che raccoglieva le

---

[1] Si veda, a titolo di esempio, il recente E. GIAMMATTEI, *Croce: la lezione di De Sanctis*, in *Croce e Gentile*, 2016, reperibile sul sito Treccani alla seguente URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/croce-la-lezione-di-de-sanctis_%28Croce-e-Gentile%29/.

[2] Si veda anche M. PANETTA, *Croce editore di De Sanctis:* La letteratura italiana nel secolo XIX, in *Omaggio a Benedetto Croce a centocinquant'anni dalla nascita*, n. monografico di «Diacritica», a. II, 1 (7), 25 febbraio 2016, pp. 15-25 (URL: http://diacritica.it/filologia/croce-editore-di-de-sanctis-la-letteratura-italiana-nel-secolo-xix.html).

[3] Cfr. M. PANETTA, *Filologia*, Napoli, La Scuola di Pitagora editrice, 2016 (ora anche nel volume collettaneo *Lessico crociano. Un breviario filosofico-politico per il futuro*, a cura di R. Peluso e con la supervisione di R. Viti Cavaliere, Napoli, La Scuola di Pitagora editrice, 2016, *ad vocem*).

[4] Cfr. M. PANETTA, *Croce editore*, Edizione Nazionale delle Opere di B. Croce, Napoli, Bibliopolis, 2006, voll. 2., *ad voces*.

[5] *Teoria e storia della letteratura*, a cura di B. Croce, Lezioni tenute a Napoli dal 1839 al 1848, ricostruite sui quaderni della scuola, Bari, Laterza, 1926, voll. 2 (collana «Biblioteca di cultura moderna», n. 137). La prefazione di Croce è stata ristampata in B. CROCE, *Aneddoti di varia letteratura*, II ed., vol. IV, Bari, Laterza, 1954, pp. 122-44, con il titolo *Cronologia ed argomenti dei corsi di lezioni del De Sanctis nella sua prima scuola di Napoli.* Cfr. B. CROCE, *Le lezioni del De Sanctis nella sua prima scuola e la sua filosofia* [1913], in ID., *Una famiglia di patrioti*, III ed., Bari, Laterza, 1949 (I ed. 1919), pp. 287-92.

lezioni tenute da De Sanctis a Napoli, negli anni tra il 1839 e il 1848, ricostruite da Croce e in precedenza pubblicate su «La Critica» dal 1915 al 1919. Nel 1836, infatti, De Sanctis aveva aperto, per proprio conto, una scuola in una sala del Vico Bisi, per gli allievi principianti di Basilio Puoti, per i quali teneva corsi privati di grammatica e letteratura: tra loro, degni di nota i nomi dei meridionalisti Giustino Fortunato e Pasquale Villari, del filosofo Angelo Camillo De Meis, del giurista Diomede Marvasi, del pittore Giacomo Di Chirico, del critico letterario Francesco Torraca e del poeta Luigi La Vista, suo allievo prediletto.

Nel *Preambolo* al volume il curatore osservava che, a suo giudizio, l'unico modo di completare le notizie fornite dal racconto autobiografico incompiuto delle *Memorie*[6] di De Sanctis, edite da Pasquale Villari nel 1889, era appunto quello di risalire alle testimonianze dei quaderni di scuola, delle prolusioni, delle tracce di lezioni o dei riassunti degli allievi, riveduti dal maestro e conservati come "libro della scuola". Nonostante gran parte di questo materiale fosse andato disperso, Croce affermava di essere comunque riuscito a raccogliere e a studiare numerose testimonianze al riguardo.

Egli raccontava che spesso De Sanctis, rileggendo i sunti dei propri scolari, non vi si riconosceva, e che essi gli apparivano "pallidi" rispetto al calore delle proprie lezioni: Croce imputava ciò al fatto che si trattava di sintesi di analisi critiche che, in effetti, risultava assai difficile riassumere e che venivano stilate, in modo talora impreciso e grossolano, da studenti non sempre in grado di comprendere appieno il pensiero del maestro e, comunque, spesso incapaci perlomeno di renderlo per iscritto. Inoltre, quelli che prendevano appunti erano, di solito, gli alunni meno intelligenti – osservava con una punta di malignità Croce – perché a suo dire i più vivaci, da buoni meridionali, probabilmente s'inebriavano solo della «musica delle idee», per ripensarvi e discuterne in seguito. In effetti, si può riscontrare che non si ritrovano, in quei quaderni, proprio le lezioni (come quella su Dino Compagni o quella su Francesca da Rimini) che De Sanctis giudicava più riuscite.

[6] Cfr. *La giovinezza di Francesco De Sanctis*, frammento autobiografico, pubblicato da P. Villari, Napoli, Morano, 1889; raccoglie le memorie dettate da De Sanctis tra il 1881 e il 1883.

Eppure, concludeva Croce:

> riconosciuti questi difetti dei quaderni della scuola di prima del ’48, e stabilito che essi non ci possono dare una piena immagine di quella scuola, e avvertito che sono un materiale spesso infido e da maneggiare con prudenza, la conseguenza non è già che si debba gettarli via e disperare di cavarne un costrutto, ma, per contrario, che bisogna rassegnarsi a quei difetti, e procurare di cavare da quei quaderni il costrutto che si può, e contentarsi delle informazioni che possono darci sui concetti e giudizi del De Sanctis, per quanto sommarie e scheletriche e spesso imprecise. […] E se alle lacune di quei quaderni non c’è rimedio, c’è rimedio ai loro spropositi e alla loro rozza esposizione, mercé un rifacimento che è dato compiere a chi sia esperto del pensiero del De Sanctis e degli argomenti da lui trattati, senza gran rischio di contaminare il pensiero del De Sanctis con supplementi e soppressioni e interpretazioni arbitrarie[7].

Di certo, l’idea di poter colmare le lacune evidenziate dagli appunti raccolti nei quaderni tramite un «rifacimento», seppure steso da «chi sia esperto del pensiero del De Sanctis e degli argomenti da lui trattati», non può non suscitare almeno qualche perplessità, se non altro, forse, per l’eccessiva sicurezza da Croce esibita di aver potuto e saputo evitare il «gran rischio di contaminare il pensiero del De Sanctis con supplementi e soppressioni e interpretazioni arbitrarie». Ovviamente, leggendo il suo *Preambolo*, il lettore è edotto e avvisato del fatto che i testi raccolti in questo volume non andranno presi “alla lettera”, non potendo essere considerati che come una trascrizione, necessariamente non del tutto fedele (visti i mezzi dell’epoca), di un discorso orale con integrazioni, non di mano dell’autore, che ricostruiscono passaggi mancanti in base alla conoscenza (pur approfondita) che il curatore aveva dell’opera desanctisiana nel suo complesso. Quanto tali integrazioni possano essere scevre da interpretazione non è, però, di certo semplice stabilire.

Croce forniva, a seguire, notizie sull’ubicazione dei manoscritti da lui consultati e precisava di aver deciso di non pubblicarli integralmente, intendendo solo delineare «la tela dei vari corsi di lezioni» e riferirne i brani principali: chiedeva apertamente, per questo, la fiducia dei lettori, dichiarando di non poter rendere conto di ogni mutamento apportato, ma li rassicurava, sottolineando che il suo lavoro non

[7] B. CROCE, *Preambolo* a F. DE SANCTIS, *Teoria e storia della letteratura*, op. cit., p. 14.

avrebbe potuto, comunque, eludere un qualsivoglia controllo di chi avesse voluto consultare i manoscritti nella biblioteca pubblica che li ospitava.

Nell'*Introduzione* al volume, attraverso le *Memorie*, molto imprecise, e alcune lettere, Croce ricostruiva la cronologia della vita di De Sanctis e giungeva a determinare, con buona probabilità, il mese d'inizio del primo anno scolastico: il maggio del 1839. Nella fattispecie, Gaetani Tamburini informava che argomento dei primi due anni era stato un corso di grammatica, originato dalla collaborazione di De Sanctis al noto manuale di Puoti[8] e riproposto anche negli anni seguenti: Villari testimoniava di avervi assistito nel 1846-'47, e di questo corso Agnese De Sanctis possedeva una trascrizione, suddivisa in quarantacinque lezioni, che, a giudizio di Croce, poteva degnamente rappresentare «il succo dei primi due anni della scuola»[9].

Nel terzo anno (1841-'42), De Sanctis dichiarava di aver tenuto corsi su lingua, stile, rettorica, poetica e metrica[10], di cui restano un quaderno in gran parte autografo del maestro e più quaderni di continuazione, redatti da scolari. Per il quarto e il quinto anno, Croce asseriva di disporre di dati meno concordi e precisi; anche volendo attribuire al quarto tutti i generi letterari (anche se ciò gli sembrava inverosimile), egli non disponeva di fonti sicure per stabilire con esattezza la materia dei corsi degli anni 1843-'44 e 1844-'45, anche perché alcuni quaderni di scolari, come quelli di Nisio e di De Ruggiero, ripartivano le lezioni secondo un ordine sistematico, e non cronologico.

Del 1845-'46 era il corso, ricordato da Gaetani Tamburini, sulla *Storia della critica da Aristotele a Hegel*: di esso due quaderni si trovavano tra le carte del Museo di San Martino, uno presso Agnese De Sanctis, un brano tra le carte di De Meis, e una variante della prima parte del corso nei quaderni di Nisio; dello stesso anno, forse, alcune lezioni sulla storia e la filosofia della storia.

Nel 1846-'47, De Sanctis si occupò della letteratura drammatica (forse in cinquantotto lezioni), come confermava anche Villari. Scarse, invece, le notizie

[8] Cfr. B. PUOTI, *Regole elementari della lingua italiana*, VIII ed., Napoli, Officina tipografica, 1839.
[9] F. DE SANCTIS, *Teoria e storia della letteratura*, a cura di B. Croce, op. cit., p. 27.
[10] Forse, quest'ultimo non fu tenuto nel 1841-'42 ma nel quarto anno, dopo il corso sulla lirica; ne sono prova alcune carte di appunti conservati dalla famiglia De Sanctis e i quaderni di Nisio.

riguardo al nono e ultimo anno della scuola, sospeso, nell'aprile 1848, «per mancanza di giovani, moltissimi essendo partiti per la Lombardia o per la provincia»[11]: il maestro appariva, ormai, stanco e distratto, turbato dagli avvenimenti politici, e forse anche per questo motivo di quel ciclo di lezioni, meno efficace degli altri, niente rimane tra i quaderni della scuola.

Nella *Conclusione* apposta al secondo volume[12], in realtà Croce asseriva di essersi «ristretto all'ufficio di editore e restauratore, astenendosi da ogni elaborazione storico-critica del materiale»[13] (se proprio non si vuole dubitare di tale affermazione, bisognerebbe, dunque, almeno approfondire le modalità del "restauro" da lui operato dei testi); egli voleva, comunque, aggiungere alcune considerazioni personali. Notevole, nelle lezioni giovanili di De Sanctis, era, a suo avviso, la spregiudicatezza di chi tende incessantemente a cogliere la "verità schietta delle cose", senza dichiararsi mai seguace di nessuno. La teoria estetica che emerge da queste lezioni considera l'arte come «uno dei due modi onde lo spirito si appressa al mistero dell'universo nel triplice aspetto di Dio, dell'uomo e della natura: il modo della fantasia, che finge in immagini ciò che l'altro modo, quello della filosofia, procura d'incatenare col raziocinio, entrambi unificantisi poi nella Religione»[14]; questa dottrina salvava l'arte, ma ai danni della filosofia, e, sebbene diversa da quella hegeliana, aveva con essa in comune una concezione estetica «in certo modo logica o intellettualistica»[15].

Nelle lezioni del 1843 sulla lirica, invece, Croce individuava un'influenza del neocattolicesimo romantico, e specialmente di Manzoni; in seguito, Leopardi ispirò nel critico una concezione dell'arte come contemplazione dell'imperscrutabile mistero dell'universo. Commentava il curatore che l'«Assoluto era per lui ancora

[11] B. CROCE, *Introduzione* a F. DE SANCTIS, *Teoria e storia della letteratura*, op. cit., p. 36.
[12] Poi in B. CROCE, *Una famiglia di patrioti*, Bari, Laterza, 1949, III ed.
[13] F. DE SANCTIS, *Teoria e storia della letteratura*, op. cit., vol. II, p. 233.
[14] Ivi, p. 235.
[15] *Ibidem*.

trascendente, e lo reputava ora inconseguibile dall'uomo, ora tale che, conseguito, avrebbe dissipato e rese superflue arte e filosofia»[16].

Croce dichiarava di avvertire, in genere, «poca risolutezza filosofica»[17] in tutte le lezioni di quel periodo, contrapposta all'«ammirevole sicurezza»[18] con cui De Sanctis trattava di particolari poesie, o poeti, o avvenimenti storici; e rilevava che i giudizi espressi allora si ritrovano quasi sempre inalterati nei saggi successivi.

Il curatore si diceva comunque convinto dell'utilità dello studio del periodo giovanile di De Sanctis, alla luce del quale si poteva comprendere meglio lo svolgimento posteriore del suo pensiero; secondo Croce (e ciò non stupisce), egli progredì, rispetto alle passate convinzioni, solo nel 1855, quando abbandonò l'hegelismo e asserì l'indipendenza dell'arte, e quando, sempre dopo il '50, si convertì a un ideale di vita "armonica e operosa", superando l'atteggiamento romantico e leopardiano.

Concludendo, però, Croce ribadiva che la vera filosofia di De Sanctis andava ricercata non nella teoria, ma nei suoi lavori di critica o di storia: e con tale affermazione andava, in fondo, a ridimensionare anche l'importanza della teoria della letteratura desanctisiana rispetto alla sua prassi storico-critica, sminuendo implicitamente anche il peso (la "gravità"?) dell'"arbitrio filologico" (se così lo si può definire) da lui commesso nell'allestire l'edizione parziale di appunti relativi alle lezioni del Maestro da lui di fatto interpolati e in parte parafrasati.

Non si dimentichi che, come ha notato Andrea Manganaro, all'altezza cronologica del 1936, ovvero dieci anni dopo l'operazione editoriale crociana di cui si è discorso,

Croce aveva completato la revisione e "riforma" del modello desanctisiano, «correggen*do* – scriveva – il De Sanctis col De Sanctis», «sviluppa*ndo* meglio i suoi stessi pensieri». In realtà lo aveva funzionalizzato alla propria estetica: negandone la concezione della storicità della letteratura, rendendo forma e contenuto

[16] *Ibidem*.
[17] Ivi, p. 237.
[18] Ivi, p. 238.

eterogenei, l'una a priori, l'altro materiale, a posteriori, sostituendo una concezione kantiana del loro rapporto a quella hegeliana del "maestro"[19].

Alla luce di tali considerazioni, si avvalora l'ipotesi che il volume del 1926 vada di certo tenuto in considerazione, nello studio del pensiero di De Sanctis, ma prestando attenzione a valutarne correttamente le scelte linguistiche e a soppesare attentamente i concetti ivi espressi, che necessariamente andranno ripensati e riconsiderati nel confronto con altre opere desanctisiane attribuibili al Maestro nella loro integrità.

Resta indubitabilmente il valore documentario dell'opera, e conosciamo bene il ruolo di primo piano che in tal senso Croce attribuiva alla "letteratura", se non prima, almeno a partire dal 1910, anno della fondazione della collana laterziana degli «Scrittori d'Italia»[20], della stesura del relativo *Catalogo*[21] e della sua edizione dell'antologia dei *Lirici marinisti*[22], volume pilota della collezione.

*Maria Panetta*

---

[19] A. MANGANARO, *Da De Sanctis a Croce: modernità e tradizione nella letteratura italiana*, che si può leggere alla URL http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Manganaro%20Andrea.pdf; il riferimento è a B. CROCE, *De Sanctis e l'hegelismo* [1912], in ID., *Saggio sullo Hegel*, a cura di A. Savorelli, con nota al testo di C. Cesa, Edizione Nazionale delle Opere di B. Croce, Napoli, Bibliopolis, 2006, pp. 388-89.

[20] Sulla quale si veda M. PANETTA, *Gli «Scrittori d'Italia»: premesse filosofiche e significato culturale della collana Laterza*, in *Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione letteraria come risorsa primaria*, Atti del XV Congresso degli Italianisti (Napoli, 26-29 settembre 2007), a cura di Cristiana A. Addesso, Vincenzo Caputo, Ornella Petraroli, 2008, da qualche anno inspiegabilmente disponibili solo parzialmente in formato digitale alla URL: http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=181 (per il mio saggio si veda la URL: http://www.academia.edu/1349037/Gli_Scrittori_d_Italia_premesse_filosofiche_e_significato_culturale_della_collana_Laterza). Il recente articolo di Fabio Rizi dal titolo *L'inizio della collana «Scrittori d'Italia» nella corrispondenza tra Croce e Laterza*, uscito nell'agosto del 2016 nella «Rivista di studi italiani» (anno XXXIV, n. 2; URL: http://rivistadistudiitaliani.it/filecounter2.php?id=2120), sostanzialmente replica questo mio e le pagine da me dedicate all'argomento nel già menzionato *Croce editore* del 2006, senza citarmi neanche nella bibliografia di riferimento.

[21] Cfr. *Scrittori d'Italia. Criteri direttivi e Catalogo della raccolta Laterza*, Bari, Laterza, 2010, con un'introduzione di Achille Pellizzari.

[22] Cfr. M. PANETTA, *L'edizione crociana dei* Lirici marinisti *del 1910*, in «Diacritica», a. II, fasc. 2 (8), 25 aprile 2016, pp. 11-15 (URL: http://diacritica.it/filologia/ledizione-crociana-dei-lirici-marinisti-del-1910.html).

# Letture critiche

*In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarità.*

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 10/F, 10/C, 11/C, 14/A
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione
- L-ART/07: Musicologia e storia della musica

- M-FIL/04: Estetica
- M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi
- M-FIL/06: Storia della filosofia

- SPS/01: Filosofia politica

## *Frammenti da* Trieste e una donna*:*
## *lettura delle liriche sabiane* La gatta *e* Carmen

Pochi poeti sono riusciti a condensare nella propria opera una quantità di vita vissuta così massiccia come Umberto Saba nel *Canzoniere*, il libro di tutta una vita e, insieme, il libro di tutta la *sua* vita. È suggestiva la definizione coniata da un commentatore d'eccezione, il tesista Carimandrei, di «romanzo della vita»[1]; la giustapposizione di letteratura e vissuto, trasposizione e realtà, crea un amalgama coagulato molto difficile da polarizzare.

Qualcosa, evidentemente, sappiamo con certezza della vita del poeta, e certi elementi, situazioni, personaggi del *Canzoniere* possono senz'altro essere sovrapposti ad altrettanti elementi, situazioni e personaggi della biografia del loro autore. Laddove, tuttavia, identificazioni e riconoscimenti risultino più ardui, sarebbe opportuno accontentarsi dei personaggi ricreati nel testo, limitandosi a osservare quei tratti che li contraddistinguono e li rendono inconfondibili, senza la pretesa di individuare un originale che, in virtù di un'esistenza biologica o esterna, sia più autentico. D'altra parte l'uomo Saba visse una vita singolare, ma certamente non straordinaria: quello che semmai fu straordinario è la massa enorme di esperienze, sentimenti e miserie che prima s'è sedimentata nel suo animo e poi è zampillata così felicemente dalla sua penna, creando un monumento la cui compattezza non deve ingannare. La capillare organizzazione, tutta volta a fornire l'impalcatura di una costruzione maestosa quale è il *Canzoniere*, non deve farci dimenticare che questa fu un'opera tenacemente perseguita e costruita *in itinere*, strada facendo, sorta di eccezionale diario di bordo di un mozzo che praticò sempre il piccolo cabotaggio e anche sulla terraferma navigò a vista. È il miracolo di una poesia che, nutrendosi delle contingenze che giorno dopo giorno le hanno fornito sostentamento, ma subito

[1] U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in ID., *Tutte le prose*, Milano, Mondadori, 2001, p. 145.

digerendole, sublima ogni suo elemento costitutivo in un tutto unico e compatto, come in un perfetto federalismo testuale: così il *Canzoniere* è, contemporaneamente, sé stesso e tutte le sezioni che lo compongono, dalle *Poesie dell'adolescenza e giovanili* in poi.

Nessuna lettura aprioristica e univoca è possibile né necessaria dei grandi personaggi, come Lina e l'*io lirico*, che innervano con la loro presenza l'opera tutta, ma una lente con gradazioni di volta in volta parzialmente diverse, uno sguardo duttile e attento alle piccole differenze, che sappia cogliere un'evoluzione e una vicenda in perenne divenire. Talvolta si rendono necessari dei carotaggi a profondità diverse, campionature prelevate a una o due sezioni di distanza l'una dall'altra, che permettano di leggere in diacronia uno stesso personaggio, una medesima situazione. È proprio quello che si cercherà di fare in questa sede: attraverso due testi che si rivelano particolarmente emblematici, *La gatta* e *Carmen*, analizzeremo l'evoluzione del personaggio di Lina dalla solarità di *Casa e Campagna* all'atmosfera più densa di sfaccettature di *Trieste e una donna*, facendo opportunamente reagire le liriche prescelte con altre testimonianze, poetiche e prosastiche, dell'opera sabiana. Di altri testi ci si potrebbe servire per giungere, forse, ai medesimi risultati, ma questi due sembrano particolarmente eloquenti: da una parte la presenza di un animale e dall'altra quella di Carmen possono bastare, per il momento, per dimostrare il carattere schiettamente e tipicamente sabiano di questi testimoni, e per metterli obbligatoriamente in rapporto con altre, fondamentali liriche del *Canzoniere*. È soprattutto attraverso l'analisi delle costanti e degli archetipi sabiani che possono meglio risaltare quelle sottili differenze che la compattezza dell'insieme può talvolta dissimulare, ma che a uno sguardo più attento svelano il sofferto *continuum* della vita, i suoi picchi e le sue depressioni, sempre filtrati attraverso la ri-creazione poetica.

I 13 versi della *Gatta*, come spesso accade nella sezione del *Canzoniere Trieste e una donna*, sono articolati su tre strofe di lunghezza differente (tre, nove, e un verso ciascuna); il metro prevalente è l'endecasillabo (sono tali otto versi su tredici), mentre

i rimanenti cinque versi si suddividono tra i «compagni dispari», per dirla con le parole di Pier Vincenzo Mengaldo[2]: quattro settenari (vv. 6, 7, 9 e 13) e un novenario (v. 12). Pur non essendo individuabile uno schema rimico definito, è tuttavia presente una lunga sequenza di rispondenze foniche che fornisce una solida impalcatura sonora a tutto il testo. Oltre all'assonanza tra «magra» del primo verso e «consacra» del v. 3, e alla facilissima rima a distanza «amore» del v. 2 / «cuore» del v. 5 (il tutto è giocato anche sull'iterazione della «r»), risulta evidente la cura sabiana per creare compattezza fonica nella seconda strofa: dal v. 4 prende avvio una lunga catena fonica che gioca di volta in volta con rime, consonanze o assonanze («tenerezza» al v. 4, «carezza» al v. 6, «perfetta» al v. 7, «gatta» al v. 8, «ragazza» al v. 9, «pazza» al v. 12 e, infine, ancora «ragazza» al v. 13). Gli unici due versi che non partecipano a questo gioco di rispondenze intervengono tramite la tonicità della «à»: così «cercavi» del v. 10 e «aggiravi» del v. 11 si inseriscono nel gruppo dei versi che li circondano, dall'ottavo fino alla fine della lirica, che battono tutti sulla medesima vocale tonica. Saba agisce da musicista navigato, creando un'atmosfera di luce e di freschezza, donando ai suoi versi un'ariosità che pervade la maggior parte della lirica e dà corpo fonico alle immagini di giovinezza e vitalità che dominano la seconda parte del testo.

Sempre nella consapevolezza che la struttura strofica tripartita non sia un semplice espediente grafico ma investa e influenzi la portata semantica della lirica[3], ci pare opportuno suddividere ulteriormente, sulla base di alcuni elementi contenutistici che ci affretteremo a chiarire, il testo in due sezioni, collocando una demarcazione a cavallo tra i versi 8 e 9 («come te questa tua selvaggia gatta / ma come te ragazza»). Otteniamo, così, una prima sezione che potremmo definire "osservativa", collocata nella contemporaneità della scrittura e caratterizzata da forme verbali all'indicativo presente, in cui, dopo la descrizione della stagione degli amori di una gatta (vv. 1-3), viene apostrofato un *tu* femminile non esplicitamente identificato (vv. 4-6); a partire dal nono verso si apre una seconda sezione memoriale

[2] P. V. MENGALDO, *Attraverso la poesia italiana*, Roma, Carocci, 2008, p. 178.
[3] «Come spesso nella sezione giovanile di *Trieste e una donna* del *Canzoniere* […] la struttura è costituita di due strofe più brevi che ne inquadrano una più lunga, la prima fungendo da proemio o avvio, la seconda da sviluppo narrativo, la terza da conclusione, magari sentenziosa, o da conciliazione» (*ibidem*).

ed evocativa, contrassegnata da forme verbali all'indicativo imperfetto (non ostano, in questo senso, gli ultimi due verbi della poesia, entrambi terze persone singolari del presente indicativo del verbo essere: quello del dodicesimo verso, essendo inserito in un discorso diretto dipendente da «dicevano», rimane confinato nella sfera temporale del passato che caratterizza la seconda strofa, mentre l'ultimo verso appartiene a quel folto gruppo di clausole sabiane di carattere gnomico e latamente riassuntivo e fa, in qualche modo, gruppo a sé), in cui il *tu* della prima parte del testo viene inquadrato nella propria giovinezza e parallelamente paragonato alla gatta.

Sebbene, come abbiamo detto, l'identità della donna cui il poeta si rivolge nel corso di tutta la poesia non venga esplicitamente dichiarata, tuttavia precisi riferimenti e rimandi intertestuali[4] e una dichiarazione contenuta nell'autocommento di *Storia e cronistoria del Canzoniere*[5] ci inducono a darle un nome ben preciso: si tratterebbe di Lina, moglie del poeta e protagonista, assieme a Trieste, dell'intera sezione[6]. In effetti, potremmo essere scettici, come faremo spesso in queste pagine, e diffidare delle parole di Carimandrei, non sempre lucidissimo nel commento del *Canzoniere*, ma l'analisi di molte liriche della medesima sezione sembra fornire risultati discretamente solidi; cerchiamo, dunque, di individuare quelle che possono essere considerate delle vere e proprie parole chiave, dei *topoi* che caratterizzano le varie epifanie del personaggio di Lina in questa zona dell'opera sabiana e lo rendono, come dice il poeta stesso, riconoscibile.

Al verso 3, «male che alle tue cure la consacra», la donna assume le sembianze di una sacerdotessa di cui la gatta costituisce una sorta di animale sacro; proprio il verbo in fin di verso s'inserisce in quello che potremmo definire campo semantico della sacralità, portando in scena l'alone mistico e quasi ieratico che costantemente

[4] Analizzeremo più avanti quelle che possono essere considerate delle parole tematiche circa il personaggio di Lina, quali «consacra» e «selvaggia».
[5] «Con "L'appassionata", "La bugiarda" e "La gatta", il poeta ritorna a Lina»: U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in ID., *Tutte le prose*, op. cit., p. 152.
[6] «Trieste è la città, la donna è Lina», sonetto 12 di *Autobiografia*, v. 5, in U. SABA, *Canzoniere*, introduzione di N. Palmieri, Torino, Einaudi, 2014, p. 252.

avvolge Lina nel corso di tutta la sezione[7] e che rappresenta il polo positivo delle numerose e insanabili aporie[8] che la contraddistinguono.

Lo stesso Carimandrei si pronuncia su questo testo senza mostrare un grande apprezzamento:

> *La gatta* è solo una graziosa poesia una delle più facili scritte dal Nostro. La donna vi è nuovamente paragonata a un animale, ma con una convinzione, un calore molto minori di un tempo. Non si può non pensare, per contrasto, alla lunga cagna di *A mia moglie*[9].

Se è vero, come dice Carimandrei, che qualsiasi similitudine tra Lina e un animale non può che rimandare, agli occhi del lettore di Saba, ad *A mia moglie*, capostipite e somma testimonianza dello zoomorfismo morale e psicologico di molti personaggi del *Canzoniere*, bisogna anche riconoscere che evidenti e importanti sono le differenze tra la poesia in questione e l'illustre precedente contenuto in *Casa e Campagna*; e sono differenze il cui riconoscimento, lungi dal costituire un'operazione di capziosità critica, getta miglior luce sul significato dei singoli testi e chiarisce l'evoluzione diacronica del personaggio di Lina nel passaggio da una sezione all'altra. Detto in poche parole, le conclusioni cui perviene Saba *alias* Carimandrei in *Storia e cronistoria* sono, se non errate, quantomeno parziali, e noi abbiamo il dovere di rettificarle.

Una prima, fondamentale differenza tra i due testi è ravvisabile già in una zona liminare, ovvero nel titolo: se la lirica contenuta in *Casa e campagna* era direttamente intitolata a Lina, ora è invece l'animale a rivestire il ruolo eponimo. Lo scarto sarebbe

---

[7] Citiamo soltanto alcuni esempi dei moltissimi disponibili: «Tu hai come il dono della santità», «o devota», «o pura / sempre quanto la più giusta creatura» in *L'appassionata*; «Io credo / pure alle tue bugie. / Hanno più religione delle mie / verità», «più pura / ti vedono nel male gli occhi miei» in *La bugiarda*; «al tuo santo coraggio» in *Carmen.*

[8] Possiamo leggere, a titolo d'esempio, dei versi emblematici delle aporie di Lina, in cui compaiono ancora degli elementi lessicali provenienti da quello che abbiamo chiamato campo semantico della sacralità, in *L'appassionata*: «Tu hai come il dono della santità. / Nacque con te, ti segue ove ti porta / la passione, / fa dei peccati tuoi opere buone, / d'ogni giudizio ti rimanda assolta».

[9] U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in ID., *Tutte le prose*, op. cit., p. 153.

trascurabile, se si arrestasse al fattore tutto sommato secondario e superficiale della titolazione; ma così non è e, come vedremo, esso si colloca molto più in profondità. In *A mia moglie,* la struttura interna delle sette similitudini tra Lina e i vari animali risulta del tutto speculare rispetto a quella della *Gatta*: qui la donna viene in qualche modo retrocessa in secondo piano e degradata a secondo termine di paragone di cui il determinato è l'animale[10]. Cerchiamo, allora, di capire quali motivi stiano alla base di questo importante cambiamento.

È superfluo ricordare quali siano i presupposti esistenziali e morali che in *A mia moglie* innervavano l'analogia Lina-animali, e quale ruolo ricoprano, nell'assiologia sabiana, l'animalità e, in misura molto simile, la fanciullezza[11]: aderenza alla naturalità dell'esistenza, assenza di sovrastrutture sociali e culturali, sguardo dal basso che coglie l'*archè* della vita, spontanea e quasi sorgiva verità – verità, si badi, non onestà[12] – che permette ad animali e fanciulli di essere privi di quelle impalcature che imbrigliano l'umanità adulta sono soltanto un elenco provvisorio delle prerogative di entrambe le categorie. Ebbene, in *A mia moglie* questi valori accomunavano Lina alle «femmine di tutti / i sereni animali»[13], e soltanto grazie a essi la moglie del poeta poteva distinguersi da tutte le altre donne[14]. In questa poesia Saba oppone due gruppi esistenziali intrinsecamente differenti: da una parte sta chi, come Lina e come le femmine degli animali, possiede quelle caratteristiche di verità che abbiamo evidenziato; dall'altra, invece, tutto il resto del mondo, e in particolare quella categoria cui avrebbe dovuto naturalmente appartenere

---

[10] Riportiamo a titolo esemplificativo la prima similitudine che si incontra leggendo il testo di *A mia moglie* ai vv. 1-2: «Tu sei come una giovane, / una bianca pollastra», e quella che troviamo in *La gatta* ai vv. 7-8: «Ai miei occhi è perfetta / come te questa tua selvaggia gatta».

[11] Sempre in *A mia moglie*, leggiamo ai vv. 74-75 delle parole emblematiche: «Tu questo hai della rondine: / le movenze leggere; / questo che a me, che mi sentiva ed era / vecchio, annunciavi un'altra primavera», in cui l'io lirico oppone – e sarà un topos in tutta la sua poetica – la propria vecchiezza alla carica vivificante di cui si fa portatrice Lina.

[12] Si ha la sensazione che Saba intenda per «onestà» un atteggiamento consapevole, perseguito, quasi razionalistico, tanto da farne il caposaldo di un lucido progetto poetico enunciato nel manifesto *Quello che resta da fare ai poeti* (1911), in cui scriverà le celeberrime parole «Ai poeti resta da fare la poesia onesta», mentre la «verità» non può prescindere, al contrario, dall'inconsapevolezza, dall'involontarietà di chi ne è portatore.

[13] U. SABA, *A mia moglie*, vv. 12-13 e, ancora, vv. 84-85.

[14] «Così se l'occhio, se il giudizio mio / non m'inganna, fra queste hai le tue uguali, / e in nessun'altra donna»: U. SABA, *A mia moglie*, vv. 15-17 e, poco diversamente, negli ultimi versi della poesia.

anche Lina: le donne. Non è, infatti, casuale il termine che Saba utilizza per designare le consimili della moglie: «femmina», con la sua biologica oggettività, non veicola alcun fattore connotativo, risultando un termine tanto asettico quanto neutro. «Donna», invece, si colloca su un piano differente: comunemente è donna soltanto la femmina dell'Uomo che abbia superato una certa età, o che, al massimo, possegga certe caratteristiche di maturità che la possano rendere tale. Se è vero, dunque, che animali e fanciulli rappresentano in Saba la stessa faccia della medaglia dell'opposizione tra verità e menzogna o artificio, ecco che, allora, Lina poteva distinguersi dalle donne perché priva di quel pulviscolo che intorbida, con la crescita, l'originaria limpidezza dei fanciulli, che è come dire la naturale, istintuale limpidezza degli animali. La Lina di *A mia moglie* era, se non anagraficamente, almeno ontologicamente fanciulla, così come ontologicamente assimilabile agli animali.

Evidentemente qualcosa in *La gatta* e, in generale, in *Trieste e una donna*, è cambiato: se in *A mia moglie* il poeta ritraeva Lina dal vivo, in presa diretta, nella nuova poesia non è più la Lina attuale, coeva alla scrittura, a essere assimilata alla gatta, bensì la Lina ragazza o, meglio, l'immagine di Lina da giovane che si è sedimentata nella sensibilità del poeta e che apparirà più volte nel corso dell'opera sabiana: «Ai miei occhi è perfetta / come te questa tua selvaggia gatta, *ma come te ragazza / e innamorata*»[15]. È la congiunzione avversativa «ma», non per caso collocata in sede incipitaria all'interno del verso, in una posizione dunque di primaria importanza, a costituire il perno semantico fondamentale per la comprensione del testo e a inaugurare quella che abbiamo definito la seconda sezione della lirica[16]; a questa semplice congiunzione Saba affida il compito di esprimere le profonde differenze che intercorrono fra la Lina precedente e quella attuale, e sta a noi decifrare quanto il poeta cela dietro un discorso apparentemente piano e che anche

[15] Il corsivo è nostro: U. SABA, *La gatta*, vv. 7-10.

[16] Effettivamente la congiunzione «ma» si staglia con inaspettata pregnanza semantica dopo i versi 7 e 8 («Ai miei occhi è perfetta / come te questa tua selvaggia gatta»), che sembravano poter costituire la conclusione sentenziosa della lirica; il fascino di questa poesia deriva anche dal fatto che essa sembra esser stata scritta *a braccio*, come un discorso improvvisato, e sicuramente quel «ma» riveste un ruolo di primaria importanza in questo senso, dando a chi legge la sensazione di un'estemporanea e improvvisa volontà di rettificare quanto appena detto.

l'autocommentatore Carimandrei pare passare sotto silenzio. È noto il doloroso retroterra biografico che sta alla base della nuova raccolta e che, inevitabilmente, ne influenza i testi: tra *Casa e campagna* e *Trieste e una donna* c'è stata la crisi matrimoniale del 1911, il rapporto tra il poeta e la moglie non è più quello di qualche anno prima, come radicalmente differente è la personalità che Lina assume agli occhi di Saba, intrisa di contraddizioni, passioni forti, ambivalenze, mentre l'atmosfera di *Casa e campagna* era serena, solare, quasi idillica[17]. Se ci fosse permesso esprimerci con parole più quotidiane del dovuto, diremmo che nella nuova raccolta Lina è cresciuta, acquisendo da una parte quei contorni più definiti che la renderanno sempre riconoscibile all'interno del *Canzoniere*[18], ma distaccandosi dall'altra da quell'aderenza ai valori primigeni della natura, comuni agli animali e ai fanciulli, che l'avevano caratterizzata nella silloge precedente. Questa nefasta, nell'assiologia sabiana, crescita di Lina è evidenziata proprio dall'analogia con un animale che Carimandrei bolla come ennesima riproposizione del motivo di *A mia moglie*, senza tuttavia sottolinearne la fondamentale collocazione nel passato, come se quel «ma» non ci fosse e non cambiasse di segno il senso di tutta la poesia.

Analizziamo ora una seconda parola tematica, «selvaggia», del verso 9, che percorre il *Canzoniere* come un *fil rouge*[19]; ai fini della nostra dimostrazione analizzeremo soltanto l'unica occorrenza anteriore a *La gatta*. «Selvaggia mamma» viene definita Lina al v. 19 di *A mia figlia*, ultima lirica di *Casa e campagna*; alcuni, tra cui Carimandrei, hanno voluto vedere in questo tipo di aggettivazione

[17] Ci conforta nelle nostre considerazioni Fulvio Senardi: «La breve raccolta *Casa e campagna* (1909-1910), la terza del *Canzoniere*, fotografa quell'impareggiabile momento, la gioia di un nuovo nido e mette in opera grazie ad essa uno sguardo fresco, capace di riscoprire il mondo e di ribattezzarne le cose, quasi a ripetere il miracolo della creazione»: F. SENARDI, *Saba*, Bologna, Il Mulino, 2012.

[18] «La figura di "Lina la cucitrice", di "Lina dal rosso scialle", il lettore del *Canzoniere* […] può incontrarla spesso nelle raccolte anteriori a *Trieste e una donna*. Ma quella figura non aveva ancora, o appena, una personalità propria; era come l'eco di un caro nome ottocentesco, che si ripercuoteva nell'anima del giovane Saba. […]. È solo a partire da *Trieste e una donna* che Saba tratteggia con amore […] quella che, tra le figure femminili del *Canzoniere* è, se non la sola, certo la più importante, la dominante, la regina […]. Nel libro che stiamo esaminando, la città e la donna assumono, per la prima volta, i loro inconfondibili aspetti; e sono amate appunto per quello che hanno di proprio e inconfondibile»: U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, op. cit., pp. 146-51.

[19] Altre occorrenze dello stesso termine o di strettissimi sinonimi si trovano anche in raccolte successive: «o selvaggia» è l'apostrofe che il poeta rivolge al v. 4 alla donna protagonista della poesia omonima nella sezione *Parole*; «gatto in vista selvatico» è invece il fanciullo di *Vecchio e giovane* in *Epigrafe*.

un'anticipazione della personalità che Lina avrebbe assunto in *Trieste e una donna*[20]. Noi riteniamo, invece, che tale aggettivo sia, più che una sorta di prolessi della raccolta successiva, un lascito dell'aderenza di Lina con gli animali che aveva costituito il punto culminante della raccolta che il poeta si stava accingendo a concludere: d'altra parte, l'aggettivo «selvaggio» si adatta perfettamente alla connotazione del mondo animale, immune dalla civilizzazione che allontana l'Uomo dallo stato di natura[21] e che costituisce, per Saba, un inesorabile allontanamento dalla verità. Se le cose stessero come dice Carimandrei, allora ci troveremmo davanti a due concezioni diverse dello stesso aggettivo, utilizzato prima in un'accezione e dopo in un'altra[22]; potrebbe anche darsi che il poeta vari a suo piacimento la densità semantica del termine, e tuttavia esso resiste al passare degli anni e al parziale mutare della poetica, riferendosi sempre a personaggi portatori di quei valori propri anche degli animali (alla protagonista di *Donna*, colta, come la Lina della *Gatta*, nella fanciullezza, e al giovinetto di *Vecchio e giovane*), rendendo dunque improbabile l'oscillazione semantica che, sola, giustificherebbe l'osservazione di Carimandrei.

È presente, infine, un ulteriore rimando intertestuale che è utile discutere per concludere il discorso sulla Lina di questa poesia e dell'intera sezione. Il poeta, in quella che abbiamo definito la seconda sezione del testo, descrive i connotati di Lina da ragazza: tra questi spiccano l'aggettivo «innamorata» al verso 10, l'atteggiamento descritto tra il secondo emistichio del verso 10 e il verso 11 («che sempre cercavi,

[20] Scrive Carimandrei nella sezione di *Storia e cronistoria del Canzoniere* dedicata a *Casa e campagna*: «L'attributo di selvaggio dato alla donna è il secondo emistichio dell'ultimo verso, accennano a quello che sarà il "clima", lo sfondo naturale del suo prossimo libro: *Trieste e una donna*».

[21] «Stato di natura» pare, probabilmente, un sintagma appartenente al dibattito culturale sette-ottocentesco, ma siamo certi che questo parziale anacronismo non infici il nostro discorso, e che chi legge abbia compreso cosa intendiamo.

[22] In sostanza, all'altezza di *A mia figlia*, «selvaggia» costituirebbe, come abbiamo detto, un'anticipazione della personalità della Lina di *Trieste e una donna*, riferendosi alle ambivalenze, alla crudeltà, all'incostanza e alla ferinità che la caratterizza in questa raccolta, mentre in *La gatta*, essendo riferito all'animale stesso che, come ormai abbiamo chiarito, costituisce un'incarnazione della Lina precedente alla scrittura della poesia, farebbe riferimento a quei valori positivi che ormai la donna ha perduto agli occhi del poeta. È evidente, allora, che, se così stessero le cose, ci troveremmo davanti a un'oscillazione semantica che renderebbe difficile individuare una costante nell'utilizzo dello stesso aggettivo, il quale invece dimostrerà successivamente una portata semantica sempre piuttosto definita e riconoscibile.

che senza pace qua e là t'aggiravi»), e la diceria riportata nel discorso diretto che chiude la seconda strofa: «è pazza».

È opportuno a questo punto dare un'occhiata a un testo che precede di poco *La gatta*, *Città vecchia*, in cui nella seconda strofa, immersa nella caleidoscopica parata delle «creature della vita / e del dolore»[23], compare «la tumultuante giovane impazzita / d'amore»[24], ulteriore rappresentante di quella giovinezza i cui valori fanno tutt'uno con quelli dell'animalità[25]. Ebbene, tutte le prerogative della giovane sono possedute anche dalla Lina ragazza: il fondamentale, ormai lo sappiamo, aggettivo «giovane» viene sostituito dal sinonimo «ragazza»; l'asciutto e teatralmente efficacissimo «tumultuante» lascia il posto alla perifrasi «che sempre cercavi, / che senza pace qua e là t'aggiravi»; infine, il sintagma «impazzita d'amore» viene scorporato, confluendo da una parte nell'aggettivo «innamorata» e, dall'altra, nell'attributo della pazzia contenuto nel discorso diretto al penultimo verso.

Il quadro è, a questo punto, abbastanza completo per procedere a una provvisoria conclusione: tutta una serie di osservazioni ci hanno portato a considerare uno speciale rapporto, che va nella direzione di un progressivo allontanamento da tutta una serie di valori positivi, tra la Lina protagonista di *Trieste e una donna* in generale, e della *Gatta* in particolare, e quella che veniva descritta nella raccolta precedente, *Casa e campagna*. Che tale allontanamento possa essere assimilato a una sorta di crescita, per cui avremmo da una parte una Lina ontologicamente fanciulla, e dall'altra una Lina adulta, abbiamo cercato di dimostrarlo nelle pagine precedenti. Ma, a ben vedere, un'altra considerazione può aiutarci ad avvalorare quanto detto finora; focalizziamo ancora la nostra attenzione sulla zona liminare dei titoli delle due raccolte. Con *Trieste e una donna*, in effetti, è elevata al rango di protagonista Lina stessa, ma vi viene definita, non a caso, «donna», mentre in *A mia moglie*, l'abbiamo già sottolineato, dalle donne era fermamente distinta. Non si creda, dato il lavoro di

[23] U. SABA, *Città vecchia*, vv. 17-18.
[24] Ivi, vv. 15-16.
[25] Molto sarebbe da dire anche su un ulteriore rappresentante di tali valori, designabile, non troppo precisamente, come popolo, intendendo con questo termine i rappresentanti più umili della società o, detto con le memorabili parole di Saba, «tutti / gli uomini di tutti / i giorni».

cesello che Saba opera anche sui titoli delle singole raccolte (e qui ci troviamo, forse, davanti al caso più emblematico di tale *labor limae*, dal momento che il titolo definitivo, avvertito probabilmente più affine al contenuto dei singoli testi, fu coniato soltanto in un secondo momento, mentre al suo primo apparire la raccolta fu pubblicata come *Coi miei occhi*), che sia un cambiamento estemporaneo e privo di significato; è questa, crediamo, un'ulteriore controprova delle conclusioni cui siamo pervenuti analizzando *La gatta*. Lina è ormai una donna, ha istituzionalizzato il proprio ruolo all'interno della società, diventando madre oltre che moglie, si è sporcata le mani. Attorno al suo personaggio rimangono residui di quella sacralità che l'aveva caratterizzata in precedenza, ma ora essi entrano in rotta di collisione con altre e più complesse prerogative, vengono problematizzati e, laddove – in realtà molto spesso – si manifestano, l'atmosfera che li circonda non è più quella idillica di un tempo, ma una molto più cupa e dolorosa. «Son due razze in antica tenzone»[26], dice Saba riferendosi al padre e alla madre; in antica tenzone sono anche, per usare le sue bellissime parole, le due sfere, quella dell'innocenza più pura, della sacralità più inviolabile da una parte e della crudeltà più compiaciuta dall'altra, che convivono all'interno del personaggio di Lina, rendendolo veramente riconoscibile nel corso di *Trieste e una donna*.

Il «romanzo della vita»[27] prosegue, e con esso la tenace volontà del poeta di registrare nei propri versi ogni singolo sentimento, «anche (specialmente) doloroso»[28], rendendo la propria poesia uno scandaglio esistenziale di fondamentale importanza per comprendere sé stesso e la propria vita. Pur non essendo individuabile uno sviluppo narrativo canonico[29], è comunque evidente che il sostrato biografico che

[26] Ultimo verso del terzo sonetto di *Autobiografia.*
[27] U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in ID., *Tutte le prose*, op. cit., p. 145.
[28] *Ibidem*.
[29] Lo stesso Carimandrei, all'inizio della sua discussione di *Trieste e una donna*, si scaglia contro i romanzi in versi, dicendo che «se egli [Saba] avesse pensata una cosa simile, sarebbe stato un cialtrone, e noi non ci occuperemmo oggi di lui»; semmai, l'autocommentatore definisce i componimenti della sezione «poesia d'occasione», intendendo in tal modo evidenziare quell'organico collegamento fra letteratura e vissuto, senz'altro più importante in Saba che in molti altri poeti, che renderebbe quantomeno di difficile interpretazione le liriche di *Trieste e una donna* senza una conoscenza della biografia dell'autore.

sta alla base di *Carmen*[30], di poco successiva alla lirica appena analizzata, è ancora la crisi matrimoniale e la temporanea separazione tra il poeta e la moglie del 1911.

La lirica conta 31 versi totali, tutti endecasillabi, articolati in 6 strofe di lunghezza diversa: 4, 7, 7, 9, 2 e 2 versi ciascuna. Molte le rime, anche se, come in precedenza, non è individuabile un preciso schema rimico: «te» del v. 1 è in rima, a distanza, con un altro «te» al v. 11, «me» del v. 14, e «José» del v. 15; «amore» del v. 2 rima con «ardore» del verso successivo; rima a distanza molto importante semanticamente è quella tra «onestà» del v. 4, «crudeltà» del v. 7, e «verità» del v. 18; sono in rima baciata «affanno» e «vanno» nei primi due versi della seconda strofa; altra rima baciata è quella tra «invisa» del v. 8, «incisa» del v. 9, e «uccisa» del v. 10; rime baciate anche quelle tra «figlia» ed «esiglia» ai primi due versi della terza strofa, e «canto» e «santo» dei vv. 16 e 17; rima a distanza quella tra «lontana», «vana» e «popolana» dei vv. 19, 23 e 24; rime baciate tra «ritorno» del v. 20, «soggiorno» del v. 21, e «giorno» del v. 22, e «stesa» e «chiesa» dei vv. 25 e 26; ancora rima baciata tra «entrata» del v. 27, «ammalata» e «amata» dei due versi successivi; infine, da notare l'assonanza tra «grido» e «sorriso» agli ultimi due versi della poesia.

Tornando al contenuto della lirica, osserviamo subito un elemento, che approfondiremo in seguito, in comune tra *La gatta* e *Carmen*: si ha, infatti, la sensazione che anche in questa lirica compaiano due diverse dimensioni temporali, una collocata nella contemporaneità e in cui vengono tematizzati situazioni e

[30] I due testi sono separati unicamente da *La fanciulla*, dal titolo emblematico; è possibile che Saba, sempre attentissimo all'*ordo carminum*, abbia voluto frapporre una lirica la cui protagonista è perfetta rappresentante di quella giovinezza di cui abbiamo molto parlato, con un intento scopertamente antifrastico rispetto ai due testi che la circondano, entrambi incentrati sulla figura di Lina. Per quello che ci riguarda, ci limiteremo a mettere in evidenza un aspetto che può rivelarsi utile per il nostro discorso: importante elemento lessicale presente in *La fanciulla* è «primavera», in chiusura del primo verso, in evidente contrasto col titolo della lirica inaugurale di *Trieste e una donna, L'autunno*, chiaramente dedicata a Lina. È ormai pienamente istituzionalizzata nella tradizione letteraria la metafora delle stagioni dell'anno per quelle della vita umana: Lina è entrata in una fase esistenziale autunnale («è l'autunno, è la stagione in vista / sì ridente, che fa male al mio cuore», recitano i primi due versi della seconda strofa di *L'autunno*), è, come abbiamo detto nelle pagine precedenti, diventata ontologicamente adulta, mentre la fanciulla della lirica omonima costituisce una sorta di personificazione della primavera («Chi vede te vede una primavera», si legge al primo verso). Non crediamo che ci sia bisogno di ulteriori parole per chiarire l'evoluzione del personaggio di Lina in questa sezione del *Canzoniere*, tanto più se si considera la posizione incipitaria, e dunque latamente proemiale, di *L'autunno* nella propria silloge.

sentimenti contingenti, e un'altra collocata nel passato e in cui vengono rievocati eventi trascorsi e sublimati attraverso il ricordo, tutto filtrato dalla memoria letteraria. Le prime due strofe sono interamente collocate nel presente e documentano la difficile situazione familiare del poeta: sono limpidi, in questo senso, numerosi indizi, come l'appello all'onestà di Lina del terzo verso («più nulla chiede che la tua onestà»), il riferimento alla lontananza della moglie dei versi 5-7 («senza la tua gaia crudeltà. […] Con l'immagine tua dovunque incisa»), e quello alla solitudine dell'io lirico del verso 8 («Con la mia solitaria anima invisa»), parole abbastanza chiare e che non crediamo abbiano bisogno di un'esegesi più approfondita. E, tuttavia, non sarà questo il tema centrale della lirica, ma si verificherà presto un brusco stacco temporale che metterà fra parentesi, relegandolo al ruolo di semplice occasione, il presente. Nella terza strofa verrà introdotta una diversa dimensione temporale che farà cambiare rotta a una lirica che ormai sembrava avviata verso una descrizione elegiaca della solitudine del poeta, mutandone il tono e l'argomento. Tuttavia, mentre in precedenza abbiamo avuto buon gioco a individuare un punto del testo che fungeva da spartiacque tra le due dimensioni, in questa lirica esse non saranno nettamente separate, ma si confonderanno e sovrapporranno all'interno delle singole unità metriche, rendendo parzialmente più complessa e, probabilmente, meno solida la nostra operazione interpretativa.

È nella terza strofa che avviene il fondamentale passaggio dalla dimensione osservativa a quella evocativa, introdotta al verso 14 («con la musica ancora vieni a me»). Il riferimento, esplicitato poco dopo e d'altra parte già presente nella fantasia uxoricida dell'io lirico della seconda strofa («ho sognato pur io d'averti uccisa / per l'ebbrezza di piangere su te»), è a due opere molto amate da Saba: la *Carmen* di Merimée, novella pubblicata nel 1845, e soprattutto quella di Bizet, opera lirica messa in scena per la prima volta a Parigi il 3 marzo 1875. Due liriche precedenti a questa[31] e un'esplicita dichiarazione di Carimandrei[32] ci autorizzano a identificare

[31] Ci riferiamo all'*Intermezzo a Lina*, che si colloca in posizione intermedia tra *Casa e campagna* e *Trieste e una donna*, costituendo un vero e proprio anello di congiunzione tra le due raccolte e documentando una fase

Carmen con Lina. D'altra parte, c'è anche un altro chiarissimo indizio sulla corrispondenza biunivoca tra Lina e Carmen: nella sua tesi di laurea, Jacopo Galavotti mette in evidenza le varianti testuali tra la pubblicazione di *Poesie* nel 1911 e la prima edizione del *Canzoniere* del 1921.

In particolare, è molto interessante l'iter variantistico che interessa una lirica di *Versi militari*, *Durante una marcia*: nell'edizione del 1911 si leggeva, al primo verso dell'ultima terzina, «Io penso, *Carmen*, le bellezze tue», mentre nel '21 «Io penso, *Lina*, le bellezze tue». In quella lirica Carmen-Lina interveniva come una sorta di *deus ex machina* a sublimare la squallida atmosfera della vita militare che circondava l'io lirico durante il servizio di leva. Nell'edizione che sarà definitiva, poi, Saba restaura il nome proprio originale: «O canta, Carmen, le bellezze tue»[33]; oltre alle altre modifiche testuali, di cui ci occuperemo a breve, quello che conta è l'"antichità" dell'identificazione – quasi, diremmo, dell'intercambiabilità – tra la moglie del poeta e la bella gitana, che agisce già fin dalla preistoria dell'immaginario sabiano, fornendo le coordinate che la governeranno per alcune sezioni e diverse liriche, fino a quando qualcosa di decisivo non cambierà.

Prendiamo, dunque, per buono questo provvisorio punto di partenza, l'identificazione Carmen-Lina. Il riferimento musicale ci dice molto della Lina di *Trieste e una donna*: nell'opera di Bizet, la bella zingara donava il proprio amore prima a don José, suo futuro carnefice, poi a Escamillo, macchiandosi dello stesso peccato della Lina reale. Su queste basi, dunque, l'analogia tra Carmen e Lina, di cui viene allusivamente descritto il tradimento, sembra essere pertinente; tuttavia, tale analogia si basa su presupposti diversi rispetto a quella contenuta nell'*Intermezzo a Lina*[34], prima lirica in cui compariva il personaggio plasmato da Merimée. Carmen è,

---

ibrida, diciamo così, del personaggio di Lina, e a *L'autunno*, lirica inaugurale della silloge che stiamo analizzando.

[32] «In "Carmen", una poesia che si rivolge al personaggio descritto da Merimée e cantato da Bizet, il paragone Carmen-Lina (non sappiamo se obbiettivamente esatto, ma caro al poeta) è evidente, sebbene sottaciuto»: U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in ID., *Tutte le prose*, op. cit., p. 153.

[33] U. SABA, *Durante una marcia* I, v. 12.

[34] Nel corso di queste pagine abbiamo fatto riferimento a un campo semantico che abbiamo provvisoriamente definito della sacralità; anche nell'*Intermezzo a Lina* sono presenti numerosi elementi lessicali perfettamente ascrivibili a quest'ambito: «pia» del primo verso, il riferimento alla «santità» del tu femminile del verso 6,

come la Lina di *Trieste e una donna*, un personaggio dalle numerose sfaccettature e dalle insanabili aporie, si presta a varie interpretazioni e può costituire, e di fatto costituisce per Lina, un termine di paragone da punti di vista anche antitetici. Essendo un personaggio così complesso, è ovvio che Saba possa utilizzarlo in chiavi di volta in volta molto diverse, privilegiandone ora un aspetto ora un altro: all'altezza dell'*Intermezzo* è la Carmen positiva, diciamo così, a costituire il doppio di Lina, tant'è che una sola pagina più tardi, in *L'autunno*, è evidente il rammarico per il distacco tra la moglie e la sua nemesi letteraria[35]. Qualche lirica dopo, però, troviamo questo testo, intitolato direttamente a Carmen, in cui l'analogia tra la zingara e Lina viene riproposta, ma declinata diversamente: qui è, come già anticipato, la Carmen dell'indomabile sensualità, della ferinità sessuale e dei tradimenti a costituire il doppio della donna, e su queste basi l'assimilazione può ancora funzionare.

Se volessimo individuare un punto della poesia che costituisca, come il «ma» di *La gatta*, un perno semantico all'interno del testo, esso si collocherebbe al quattordicesimo verso, e in particolare nel *tu* sottinteso cui l'io lirico si rivolge. Crediamo che il fascino di questa poesia risieda anche nell'indeterminatezza, o meglio nell'ambivalenza interpretativa cui dà luogo: anche dando per scontata, e scontata non è, la perfetta aderenza tra Carmen e Lina[36], qual è la Lina apostrofata

---

quello alla sua «grazia» del verso 8, e, infine, alla «purità» del verso 52. Anche sulla base di tutti questi elementi ci sembra opportuno identificare il tu di questa poesia con Lina; tanto più che numerose altre considerazioni ci aiutano a confermare il nostro discorso di queste pagine. Per esempio, è molto interessante ciò che il poeta chiede alla propria interlocutrice all'inizio della terza strofa dell'*Intermezzo*: «dove andò la tua vita di fanciulla?», e, in modo molto simile, all'inizio della quarta strofa: «dove andò la tua vita di ragazza?». Evidentemente già a quest'altezza ci si rende conto che il personaggio di Lina sta cambiando, allontanandosi inesorabilmente da quello che era nella silloge precedente; a ben vedere, anche in questa poesia si alternano costantemente le due diverse dimensioni temporali del presente e del passato, del ricordo di quanto è stato e non è più, e della descrizione della situazione attuale. L'ultima strofa si apre, per l'appunto, con l'avverbio di tempo «ora», che introduce tutta una serie di considerazioni sul presente che riaffermano l'aderenza di Lina con Carmen, già presagendo certe caratteristiche che il personaggio assumerà in *Trieste e una donna* (paradigmatici i riferimenti ai «vezzi», al «fuoco di cui ardi», alla «voluttà»).

[35] Leggiamo dalla prima strofa di *L'autunno*: «Che succede di te, della tua vita, / mio solo amico, mia pallida sposa? / La tua bellezza si fa dolorosa, / e più non assomigli a Carmençita». Si capisce che quelle caratteristiche che nel testo appena precedente motivavano l'analogia Lina-Carmen sembrano essere, a quest'altezza, venute meno.

[36] In questa sede stiamo dando per scontata la perfetta aderenza tra Lina e Carmen; tuttavia, questa è soltanto una proposta interpretativa che si basa sia su certe osservazioni intertestuali già messe in evidenza sia su un'esplicita dichiarazione contenuta in *Storia e cronistoria*, che ha, francamente, un peso molto minore delle prime. La nostra proposta non pretende di essere univoca né totalizzante, ma, a nostro avviso, si rivela

dall'io lirico? Le risposte che potremmo dare sono almeno due: da una parte, si può credere che, come ai versi precedenti, il riferimento sia alla Lina dell'oggi, che verrebbe in qualche modo rievocata dall'opera lirica di Bizet perché effettivamente coincidente con Carmen per i motivi che abbiamo detto; oppure, si potrebbe pensare che, come accadrà in seguito, a essere rievocata non sia la Lina attuale ma quella di un tempo, quella cioè che era la giovane protagonista di *La gatta* e che costituiva il doppio di Carmen nell'*Intermezzo* e in altre poesie (come *Durante una marcia*, appunto). Se il verso iniziale della terza strofa («incolpabile amica, austera figlia»), con i suoi aggettivi caratteristici della Lina di *Trieste e una donna* «incolpabile» e «austera», è facilmente collocabile nella contemporaneità della scrittura, già quello successivo presenta evidenti problemi interpretativi, poi acuiti dal prosieguo della lirica: in effetti, a essere in *esiglio*, parafrasando Saba, è tanto la Lina attuale, colei che è lontana dal nucleo familiare, quanto la Lina ragazza di cui abbiamo ampiamente parlato, ormai assente agli occhi del poeta. In ogni caso non dobbiamo crucciarci troppo per queste difficoltà, né cercare di dare a tutti i costi un volto ben definito a quel *tu*: come abbiamo già detto, è anche quest'ambivalenza a rendere affascinante *Carmen*, e forse a noi non resta che incarnare il «lettore ideale» descritto da Umberto Eco in vari capitoli di *Sei passeggiate nei boschi narrativi* e, in precedenza, in *Lector in fabula*.

Proseguendo nella lettura, un'altra domanda che dovremmo porci leggendo la terza strofa (vv. 15-18) è questa: se non degli amanti della donna, di chi è geloso l'io lirico? I due versi e mezzo in cui ciò viene dichiarato, dal secondo emistichio del verso 16 al verso 18, sono ancora un coacervo di reticenza: «di chi prima un canto / sciolse alla tua purezza ed al tuo santo / coraggio incontro alla tua verità». È evidente

---

efficace soprattutto nell'analisi delle ultime strofe della poesia, dove la presenza sottaciuta del personaggio di Lina risolve numerosi problemi. In ogni caso potrebbe anche darsi la possibilità che in questa lirica Saba parli semplicemente del personaggio letterario di Carmen, senza cioè farne un uso metaforico, di secondo grado, e che quindi la gelosia di cui si fa menzione nella seconda metà della terza strofa sia un sentimento tutto quanto metaletterario, rivolto a chi, come Bizet e, prima di lui, Merimée, aveva cantato Carmen. Ci troveremmo allora davanti a una sorta di ovazione letteraria tributata a due dei padri putativi del Saba poeta. Però questa proposta non ci convince del tutto, e preferiamo portare avanti l'interpretazione da cui siamo partiti nella nostra analisi, nella convinzione che essa riveli le sue potenzialità in modo particolare nelle ultime pagine del nostro discorso.

che si debba intendere quel «prima» in funzione avverbiale; e allora chi è che, in un passato non meglio definito, ha dedicato un canto alla purezza, alla «verità» di Lina? Non è altri, lo sappiamo, che Saba. Quello che il poeta dichiara di rimpiangere sarebbe, dunque, il sé stesso d'un tempo, colui che fu spettatore ammirato dell'aderenza di Lina con gli animali e coi fanciulli, protagonista di tante poesie. A ben vedere, il testo di *Durante una marcia* ci torna utile anche in questo caso: abbiamo già avuto modo di notare come nella prima edizione del *Canzoniere* del 1921 il poeta, all'inizio dell'ultima terzina, sostituisse il nome proprio «Carmen» con quello di «Lina», sciogliendo in qualche modo quell'affascinante identificazione della moglie col personaggio di Bizet. Tuttavia, in quella che sarà la versione definitiva, viene restaurata la lezione originale per quanto riguarda il nome, e parallelamente cambia anche qualche altra cosa di grande importanza. Leggiamo, dunque, le due versioni della terzina: «Io penso, Lina, le bellezze tue, / le grazie della tua svelta persona. / Il cielo senza mai piovere tuona» diventa «*O canta*, Carmen, le bellezze tue, / le lodi *in coro* della tua persona. / Il cielo, senza mai piovere, tuona»[37]. Evidentemente, con l'introduzione di un lessico tutto afferente all'ambito semantico musicale (prima «canta» e poi «in coro»), la presenza di Carmen, personaggio d'opera, si rendeva più opportuna e significativa di quella di Lina. Ecco, dunque, che Lina (perché a questa altezza dire «Carmen» o dire «Lina» è praticamente la medesima cosa) viene evocata attraverso la musica, e non esclusivamente attraverso un'operazione del pensiero dell'io lirico, e torna a indossare la maschera di Carmen, a celarsi sotto il suo rosso scialle. Dobbiamo fare anche un'altra precisazione: sebbene tutte queste modifiche testuali Saba le metta in atto *ex post*, dobbiamo attenerci allo stadio esistenziale che sottostà a quella particolare dimensione narrativa; potrebbe sembrare un'osservazione superflua, ma forse non è così: a essere evocata dalla musica, sotto lo scialle di Carmen, è una Lina che ancora non era diventata moglie del poeta, anteriore addirittura a *Casa e campagna*, una Lina, dunque, più fanciulla, più «ragazza» che mai.

[37] U. SABA, *Durante una marcia* I, vv. 12-14.

A questo proposito si possono agevolmente notare alcune rispondenze fra il testo definitivo di *Durante una marcia* e *Carmen*: anche qui, in effetti, abbiamo un lessico di tipo musicale («con la *musica* ancora vieni a me», «di chi prima un *canto* / sciolse alla tua purezza»), e anche qui la dimensione evocativa viene sdoganata proprio dalla musica. «Con la musica *ancora* vieni a me», «di chi *prima* un canto / sciolse alla tua purezza»: grazie alle acquisizioni che ci ha permesso l'analisi di *Durante una marcia*, risulta evidente che anche qui la musica riporta alla mente del poeta la moglie, ancora sotto le sembianze di Carmen, in uno stadio esistenziale anteriore alla crisi matrimoniale e alle tappe della vita che ne hanno minato la perfetta aderenza alla bella gitana.

Tornando alla poesia, se in precedenza avevamo detto che, per la prima parte della terza strofa, era possibile che la dimensione evocativa si esercitasse anche sul presente, dal momento che interlocutrice del poeta poteva essere anche la Lina del doloroso *hic* (anzi, dell'*illic*) *et nunc*, ora invece, leggendo i versi che seguono, si rende evidente il fatto che l'attenzione dell'io lirico è senz'altro rivolta al passato.

Le ultime tre strofe, allora, rievocano quel tempo in cui Saba conobbe Lina rimanendone folgorato dalla «verità» (è questo un termine di una pregnanza semantica talmente densa, soprattutto se confrontato con quello, importantissimo in Saba, di "onestà", che sarebbe possibile esaurirne la discussione in poche pagine). E, tuttavia, occorre fare delle distinzioni, perché le varie dimensioni temporali di cui abbiamo parlato si riverberano anche in questi ultimi versi: se il primo verso della quarta strofa («né tu forse da me vivi lontana») contiene ancora un "tu" collocato nel presente (è ancora la Lina attualmente lontana dagli affetti familiari), si ha poi la sensazione che al verso successivo Saba passi sotto silenzio lo scarto tra il presente e il passato, tra osservazione ed evocazione. L'«amor tuo» di cui si parla sarebbe, allora, quello di Lina per Saba, collocato nel passato e cui il poeta ritorna con l'immaginazione (anche in *La gatta* la Lina ragazza veniva emblematicamente definita «innamorata»). A ben vedere, anche nei primi tre versi della poesia («*Torna* la mia disperazione a te; dopo aver tanto errato, oggi il mio amore / *torna* al tuo fiero

mutevole ardore») si parlava di un ritorno; lì, però, era un viaggio totalmente diverso, nel presente e non verso il passato, era la disperazione di Saba, frutto della difficile situazione familiare, a tornare al «fiero mutevole ardore» della moglie, *conditio sine qua non* della Lina del presente. Ora, invece, ci troviamo davanti a un viaggio del tutto immaginativo e rivolto verso il passato: non per niente, al terzo verso della strofa Saba dice, proseguendo nella sua metafora letteraria, di non cercare Carmen a Siviglia, dove senz'altro la troverebbe (avrebbe potuto dire «non cerco a Trieste il tuo soggiorno»: sarebbe stata la medesima cosa, anche da un punto di vista metrico). Non è, fuor di metafora, la Lina di oggi che Saba ricerca, bensì una Lina metafisica, quella che non esiste più, colei che si identificava già con Carmen, ma su basi totalmente differenti. Ecco, allora, che partono gli imperfetti del ricordo, e il riferimento a Firenze non potrebbe essere più chiaro.

Sappiamo che Saba trascorse a Firenze un paio d'anni, dal 1905 al 1907, assieme all'amico Giorgio Fano; questi era allora fidanzato con la sorella minore di Lina, e proprio in quegli anni il poeta iniziò la propria corrispondenza epistolare con la futura moglie. È quindi Firenze, per Saba, il teatro del primo incontro a distanza con Lina; possiamo, dunque, capire perché il poeta possa identificare Lina con una «popolana / di Firenze», in assenza di una conoscenza dal vivo. Un'ulteriore prova che in questi versi si stia effettivamente parlando di Lina si ricava da una prosa sabiana del 1957, *Come di un vecchio che sogna*, che ripercorre fiabescamente il primo incontro tra il poeta e Lina; qui, con un elemento lessicale esattamente corrispondente al «popolana» di *Carmen*, si dice che Lina «non portava in testa il cappello delle signorine, ma lo scialle delle *popolane*»[38] (e lo scialle, lo sappiamo, è anche il capo d'abbigliamento caratteristico di Carmen).Che poi Carmen fosse

[38] È ovvio che l'osservazione sullo «scialle delle popolane» non è un'estemporanea aggiunta descrittiva volta a rendere più visivamente concreto il personaggio; sebbene grande bozzettista, qui Saba sembra disinteressato a realizzare un ritratto esteticamente fruibile da parte del lettore. Il suo intento è di stampo, diciamo così, ontologico: non è tanto lo scialle a costituire l'elemento semanticamente più pesante, bensì la seconda parte del sintagma «delle popolane». Abbiamo già sfiorato, alla nota 25 di questo lavoro, un ulteriore rappresentante, nell'assiologia sabiana, di quell'aderenza alla verità di cui sono portatori soprattutto animali e fanciulli, ovvero il popolo; ecco che ora si chiude il cerchio: dopo esser stata paragonata ad animali e fanciulli, a Lina mancava forse soltanto quest'ultima assimilazione.

positivamente presente già allora è evidente dal cromatismo delle tende che l'apparizione di Lina solleva: il giallo e il rosso sono i colori, come dice Carimandrei, della copertina di *Coi miei occhi* alla sua prima pubblicazione, ma anche «i colori di Carmen»[39].

Il riferimento a quella prosa è fecondo anche per le due strofe finali: negli ultimi versi viene ripercorso il primo incontro di persona tra il poeta e Lina, mentre la strofa precedente ci aveva raccontato di quello a distanza. Quando Fano gli parlò dell'infelice situazione della cognata, si dice nella prosa, «una voce interna gli [a Saba] disse: tu devi *guarire* quella donna»[40], e nella poesia, sulla stessa lunghezza d'onda, l'io lirico afferma: «Parevi stanca, parevi *ammalata*»[41]. Ancora, sia nella prosa che nella poesia si parla di un riconoscimento tra i due futuri sposi nonostante la mancanza di conoscenza effettiva: nella prima, Saba «non conosceva, non aveva mai veduto la Lina», eppure «capì – sentì – subito che quella, o nessun'altra, era la moglie», mentre nella seconda si legge «ma t'ho riconosciuta, io che t'ho amata». Infine, sia nella prosa che nella poesia viene descritto il sorriso che seppe guadagnarsi Saba: Lina, nella testimonianza prosastica, «rispose sorridendo» e, poco dopo, rivolgendosi a Linuccia, Saba scrive «da quel sorriso […] sei nata, alcuni anni dopo, tu figlia mia», mentre in *Carmen* l'ultimo verso recita «mi sono meritato un tuo sorriso».

È probabile che tutti questi indizi, presi singolarmente, non costituiscano una base particolarmente solida, ma la loro densità in due testi così brevi pare giustificare quanto scritto, rendendo plausibile l'identificazione di Carmen con Lina. Quello che ci premeva dimostrare è, in ogni caso, l'importanza della figura di Carmen nell'iconografia sabiana; è evidente che l'analogia tra Lina e la bella gitana deve piacergli molto, se resiste così a lungo e percorre più sezioni del *Canzoniere*. Sono soprattutto i cambiamenti cui va incontro questa stessa analogia, che via via muta coordinate, a dirci molto sull'evoluzione di un personaggio come Lina. In definitiva,

[39] U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in ID., *Tutte le prose*, op. cit., p. 145.
[40] U. SABA, *Come di un vecchio che sogna*, in ID., *Tutte le prose*, op. cit., p. 1104.
[41] U. SABA, *Carmen*, v. 28.

è come se il rosso scialle di Carmen si modellasse sul corpo di Lina, assecondando ogni suo movimento e adattandosi alla sua personalità.

*Marco Del Colombo*

# *In* balìa *di Dio*
## *Note su Saba,* Trieste *e l'innominato*

Calpestato tu l'hai questo mio cuore!
Ma di una donna non sa far vendetta.
È abitato da Dio, pieno d'amore;
nei miei sogni ti chiamo benedetta[1].

Chi si trovasse a leggere il celebre capitolo XX dei *Promessi Sposi*[2] (che comincia: «Il castello dell'Innominato era a cavaliere a una valle angusta e uggiosa, sulla cima d'un poggio»), tenendo a mente, per predilezione o lettura recente, la ben nota poesia dedicata a *Trieste* dal petrarchesco-freudiano (schivo e pensoso) Umberto Saba, non potrebbe fare a meno di notare la ricorrenza di parole e immagini in tutto o in parte omologhe nelle due opere, come «erta», «ragazzaccio», «intorno» (in posizione privilegiata e dominante), «cantuccio»; e, magari, di domandarsene (ove vi fosse) la ragione. Oltretutto, il famoso *incipit* della poesia sabiana (*Ho attraversata tutta la città*) sembra trovare riscontro al precedente capitolo XIX dell'opera manzoniana, allorché Don Rodrigo decide di rivolgersi a un tale «terribile» ma anonimo personaggio per trafugare Lucia: e qui l'autore non disdegna di offrircene qualche notizia tramite gli storici del tempo e racconta di quando, bandito, si trovò a lasciare Milano, tra trombe e trambusto, attraversando la città con pertinace impertinenza verso l'autorità, prefigurandone quasi una traiettoria "achillea" (in seguito alla lite con Agamennone), che troverà compimento nel commovente incontro con Priamo-Federigo, decisivo per la restituzione del "corpo" di Ettore-Lucia (una linea "iliadica", sottesa al romanzo, ancora non sviscerata dalla critica e che illustreremo prossimamente): «Una volta che costui ebbe a sgomberare il paese, la

[1] *Nuovi versi alla Lina* (4), in U. SABA, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1996, III ed., p. 126.
[2] A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, a cura di F. de Cristofaro *et alii*, Milano, Rizzoli, «BUR-Classici italiani», 2015, II ed.

segretezza che usò, il rispetto, la timidezza, furon tali: attraversò la città a cavallo, con un seguito di cani, a suon di tromba; e passando davanti al palazzo di corte, lasciò alla guardia un'imbasciata d'impertinenze per il governatore».

C'è da stabilire se l'attraversamento sabiano avvenga *ante* o *post reditum*, dato che «Finalmente (non si sa dopo quanto tempo), o fosse levato il bando, per qualche potente intercessione, o l'audacia di quell'uomo gli tenesse luogo d'immunità, si risolvette di ritornare a casa, e vi tornò difatti; non però in Milano, ma in un castello confinante col territorio bergamasco, che allora era, come ognun sa, stato veneto», come idealmente lo era anche Trieste. È come, insomma, se i due personaggi (l'Innominato manzoniano e l'«innominato»- io lirico sabiano), uno di qua e uno di là dal confine («un cantuccio in cui solo / siedo; e mi pare che dove esso termina / termini la città») si dessero le spalle o, volgendosi, la mano, mirandosi, non invisi, in viso. O che addirittura, come si conviene a una commedia plautina (la medesima allusa in Manzoni nel colloquio tra il Conte zio e il Padre provinciale dei cappuccini, dicendo il primo al secondo: «e se non si prende questo ripiego, e subito, prevedo un monte di disordini, un'iliade di guai»[3]), forata una parete, potessero trapassare di qua e di là, tanto da consentire al protagonista sabiano di mutuar quasi il «cantuccio» in cui Lucia attendeva la sua sorte nella tormentosa e provvidenziale notte dell'Innominato. Bisogna, quindi, senz'altro propendere per il *post-reditum* e l'avvenuta conversione, visto che, dopo il decisivo incontro con Federigo, «stava l'innominato tutto raccolto in sé, pensieroso, impaziente che venisse il momento d'andare a levar di pene e di carcere la sua Lucia» (cap. XXIII) o, per dirla col poeta, a «poter soccorrere chi s'ama» (in *Confine*)[4].

Dunque, l'attraversamento è da considerarsi il rientro da un "esilio"; è un ritorno a casa quel che ci appalesa la poesia sabiana: egli attraversa tutta la città come

---

[3] Ove quest'ultimo sintagma ascende sicuramente all'espressione plautina del *Miles, odiorum Ilias*, allorché il giovane Pleusicle, amante di Filocomasia e ospite del vecchio Periplectomeno, afferma che il prolungamento della sua permanenza presso l'ospite sarebbe inopportuno: «*verum ubi dies decem continuos sit, east odiorum Ilias*» (T. M. PLAUTUS, *Miles gloriosus*, 743). Qui, dunque, la pertinenza della citazione manzoniana, misconosciuta dalla critica, nel luogo ove si fa questione della permanenza o meno di fra Cristoforo nel paesello dei due promessi.

[4] U. SABA, *Tutte le poesie*, cit., p. 438.

a re-impadronirsene, senza la *hybris* militaresca e irresponsabile della partenza; è un prendere possesso partecipe di tutto ciò che la città è e contiene, nella sua variegata esistenza di persone e cose, in un doppio movimento orizzontale (metonimico, di fisica e totale contiguità) e verticale (di superiore e distaccato sguardo metaforico): movimenti che non si escludono a vicenda ma sembrano invece convivere in un precario e contrastato equilibrio, incarnato nella similitudine del «ragazzaccio aspro e vorace», dalla «scontrosa grazia», non lontano da colui che si avanza «armato come un saracino», dalla «taverna» (luogo chiave per Saba) della Malanotte, «al rumore d'una cavalcatura che s'avvicinava», *id est* Don Rodrigo (forse con lontana allusione autobiografica al «piccolo Berto», cui furono di gioiosa compagnia le armi nel tempo favoloso della balia). Dunque, sale l'erta/arte, nel movimento metaforico verso il cantuccio/castello, da cui domina la vista tutt'intorno, come un'«aquila dal suo nido insanguinato» (cap. XX). E forse è da riportare a questa immagine manzoniana una supposta stravaganza del poeta che, un giorno, come ebbe a raccontare la moglie, «tornò a casa con un'aquila. Così, per il suo piacere. E volle tenerla»[5].

Egli, Saba/Poli, è come l'Innominato che, convertitosi nell'incontro con Federigo, non è più un "assassino", come il padre di Umberto lo era stato «fino ai vent'anni che l'*aveva* conosciuto».

Insomma, si opera una riconquista poetica della funzione paterna, che si riafferma con tutta la propria forza: «Io sono però» (cap. XX), assumendo tuttavia il poeta anche il peso di uno sguardo materno sulla città. L'uno (pecorella smarrita) si fa santo come Federigo, l'altro poeta come il genitore («Il dono ch'io ho da lui l'ho avuto»), essendo la poesia per Saba il grado spirituale antecedente la santità. I figli si rispecchiano nei relativi padri, quasi sostituendoli nella loro rispettiva identità o doppiandoli in essa, entrambi circonfusi da un'aura, per così dire, di santità poetica. In ciò potrebbe consistere il segreto dello pseudonimo *Saba*, quasi una *reductio ad unum* di un cognome, Poli, che sembrava richiamare la scissione tra i due genitori («due razze in antica tenzone»), per conquistare un salvifico equilibrio da santo

[5] S. CARRAI, *Saba*, Roma, Salerno editrice, 2017, pp. 93-94.

eremita, collocato come un San Saba in un cantuccio/eremitaggio periferico, sede di una vita pensosa e schiva, santa, prima invece letterariamente ancora delittuosa, denominandosi egli, con dannunziana appariscenza, Umberto da Montereale; e trapassando, dunque, dal dandismo letterario alla «poesia onesta» di ascendenza manzoniana[6].

*Michele Armenia*

[6] Dedico queste *Note* a Umberto Saba nel 60° della morte (25 agosto 1957), auspicandogli, se non una beatificazione, di certo la beatitudine che tanto desiderò. Ringrazio al contempo i miei alunni Mouhamed Ali Meddeb e Ivan Di Rosa, coi quali ho profittevolmente dialogato sul tema.

## *«Non per l'amore di sé, ma per l'amore della propria somiglianza»: Carlo Levi e gli scritti sul ritratto*

Carlo Levi meditò a lungo un volume dedicato ai suoi ritratti, senza mai pubblicarlo[1]. Fu triste ventura: il libro avrebbe riunito un'ampia galleria di dipinti col corredo di testi autografi, restituendo nuclei tematici e contenutistici presenti anche nella sua opera letteraria. Del volume pittorico immaginato dal torinese ci rimangono le *Note sul ritratto* che, secondo il progetto originario, dovevano assolvere alla funzione di prefazione. Una prefazione dai timbri lirici, simili a quelli di un altro levigato libro leviano, *Un volto che ci somiglia*. *Ritratto dell'Italia*[2]. Gli scritti sul ritratto costituiscono un momento essenziale dell'enucleazione della poetica del torinese, una specola privilegiata dalla quale indagare i motivi immanenti nella sua opera sia letteraria sia pittorica. Un loro esame, parimenti a quello di saggi come *Paura della libertà* e *Paura della pittura*[3], si impone per chi voglia davvero entrare nell'officina dell'autore di *Cristo si è fermato a Eboli.*

Lo studio leviano sul ritratto trae le mosse da un problema lungamente discusso dalla teoria d'arte, i cui prodromi sono rintracciabili nella letteratura rinascimentale italiana:

---

[1] Cfr. *Carlo Levi si ferma a Firenze*, catalogo dell'antologica pittorica tenutasi a Orsanmichele dal maggio al luglio del 1977, a cura di C. L. Ragghianti, Firenze, Alinari, 1977. In esso Ragghianti informa che la mostra fiorentina portava a termine il progetto leviano di un volume dedicato esclusivamente ai suoi ritratti. La realizzazione dell'opera fu interrotta dal manifestarsi della malattia che afflisse lo scrittore negli ultimi anni di vita (un distacco della retina provocato dal diabete) e dall'improvvisa scomparsa avvenuta nel gennaio 1975. Le note teoriche sul ritratto sono state riproposte in C. LEVI, *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, a cura di P. Vivarelli, Roma, Donzelli Editrice, 2001. Tutte le citazioni successive sono tratte da quest'edizione.

[2] Il volume leviano *Un volto che ci somiglia. Ritratto dell'Italia*, Torino, Einaudi, 1960, consta di prose poetiche che si alternano alle foto di J. Reissmann.

[3] C. LEVI, *Paura della libertà*, Torino, Einaudi, 1949. Il saggio *Paura della pittura*, il cui manoscritto è datato 1° luglio 1942, venne pubblicato per la prima volta in *Carlo Levi si ferma a Firenze*, op. cit.

Si usa dire che le figure dipinte non soltanto, come è naturale, rispecchiano lo stile, la forma, il gusto, il carattere del pittore, ma che gli assomigliano, come se egli andasse negli altri ricercando e rintracciando se stesso, e di se stesso proprio le fattezze, l'ovale del volto, il taglio degli occhi, o il sorriso, o la piega della bocca, o la dolcezza o la forza dell'espressione, e così via. E la cosa par vera, e documentabile con numerosissimi esempi, soprattutto negli artisti maggiori, come Raffaello o Leonardo, o Michelangelo, o Tiziano, o Caravaggio, e tutti, o quasi tutti, gli altri[4].

Il tema è quello del fascino dell'identico cui il pittore sarebbe incline a cedere, come se l'imitazione tendesse ineluttabilmente all'autoimitazione e la mimesi scivolasse nell'automimesi[5]. Il dubbio evocato da Levi si era già affacciato nella Rinascenza italiana tra il 1540 e il 1580. La riflessione sul ritratto guardava allora agli statuti e alla funzione di un genere investito di forti valenze sociali, che subiva un significativo processo di cambiamento e "democratizzazione". In questo senso basterebbe ricordare le effigi borghesi realizzate dai pittori lombardi cari al Roberto Longhi dei *Quesiti caravaggeschi*[6].

Nel contesto della trattatistica del XVI secolo le parole di Michelangelo, «ogni pittore ritrae sé medesimo bene»[7], superano il valore dell'aforisma e introducono a un più ampio problema teorico. L'adagio michelangiolesco citato da Levi, infatti, era assai noto in epoca rinascimentale, era stato ripreso dal Poliziano e persino dal Savonarola che, nei commenti ai sermoni d'Ezechiele, usava la fortunata formula per significare che i filosofi parlano di Dio in funzione dei loro propri concetti[8]. Il motto

---

[4] C. LEVI, *I Ritratti*, in ID., *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, op. cit., p. 9.

[5] In merito al problema dell'*automimesis* cfr. M. KEMP, *Ogni dipintore dipinge sé. A neoplatonic echo in Leonardo's art theory*, in *Cultural aspects of the Italian Renaissance, Essays in honor of Paul Oskar Kristeller*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1976, pp. 311-33. Per i problemi teorici connessi al ritratto cfr. É. POMMIER, *Il ritratto. Storie e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 119-64, e inoltre *Le metamorfosi del ritratto*, a cura di R. Zorzi, Firenze, Leo S. Olschki, 2002.

[6] R. LONGHI, *Quesiti caravaggeschi: i precedenti*, in ID., *Da Cimabue a Morandi*, prefazione di G. Contini, Milano, Mondadori, 1973, pp. 735-800.

[7] G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, Torino, Einaudi, 1991, p. 912: «Aveva non so che pittore fatto una opera, dove era un bue che stava meglio de l'altre cose; fu domandato perché il pittore aveva fatto più vivo quello che l'altre cose, [Michelangelo] disse: "Ogni pittore ritrae se medesimo bene"».

[8] G. SAVONAROLA, *Predica* XXVI, *Et factus est sermo Domini ad me dicens: Fili hominis notas fac Ierusalem abominationes suas*, in *Prediche sopra Ezechiele*, Edizione Nazionale delle Opere di Girolamo Savonarola, a cura di R. Ridolfi, Roma, Angelo Berladetti Editore, 1955, Vol. I, p. 334: «Ecco adunque che el filosofo figura se medesimo quando vuole mostrare che Dio muove tutto el mondo, e dicono che Dio sta nascosto come cuore che avesse in grembo molte pallottole e dadi e spere e muovene una e ogniuna va

venne esplicitato da Leonardo nel suo *Trattato della pittura*: «Quel pittore che avrà goffe le mani le farà simili nelle sue opere, e così gl'interverrà in qualunque membro, se il lungo studio non glielo vieta. […] Similmente ogni parte di buono e di triste che hai in te si dimostrerà in parte nelle tue figure»[9].

Levi ha usato la sentenza del Buonarroti, coniata nell'età che Édouard Pommier ha definito della «critica al ritratto», per delineare il particolare rapporto che si istaura tra il pittore e il soggetto da lui rappresentato[10]. Già nelle pagine vergate in carcere nel 1935 (poco prima del confino in Lucania) lo scrittore era pervenuto a un'elaborazione di notevole maturità, procedendo a un'originale riconnotazione del mito di Narciso che è stato da sempre motivo topico della riflessione sulla pittura. La teoria leviana e la centralità da essa concordata alla figura dell'orgoglioso efebo, oltre a risentire dell'influenza della psicoanalisi freudiana, rinviano alla conoscenza della letteratura europea di tardo Ottocento e di primo Novecento. Difficile non pensare alla giovanile ipostasi della poetica di André Gide, *Le tratté de Narcisse*, o ai *Fragments de Narcisse* di Paul Valéry, soprattutto se si tiene conto dell'appassionata frequentazione della letteratura francese nell'ambito gobettiano e venturiano in cui lo scrittore si era formato.

Per Levi il «se stesso» che i pittori cercano nei loro personaggi o nei loro autoritratti non deve corrispondere al vagheggiamento di sé, all'idolo narcisistico che è permanenza adolescenziale. A partire da questo asserto il giovane intellettuale verga le pagine che più si avvicinano alla teoria freudiana dell'*imago*, nozione che nella letteratura psicoanalitica corrisponde a una precisa valenza anfibologica. Se da un lato, infatti, la costruzione immaginaria è necessaria all'evoluzione psichica del soggetto, dall'altro essa ha una funzione alienante. L'impostazione leviana si sforza di superare l'aporia grazie alla concezione dialettica che ricolloca l'individuo al centro di tutti i rapporti possibili, volendo andare oltre i rischi di una patologica chiusura narcisistica. Secondo le *Note sul ritratto* il lavoro inconscio dell'*adulescens*

---

secondo il suo moto…».

[9] LEONARDO, *Il libro della pittura*, in ID., *Scritti scelti*, Milano, A. Mondadori, 2009, pp. 223-24.

[10] C. LEVI, *I Ritratti*, in ID., *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, op. cit., p. 9.

rimane pur sempre la condizione necessaria alla creazione artistica e al ritratto, purché il pittore, nel proprio percorso evolutivo, non si fermi all'amore di sé e sappia aprirsi proiettivamente all'Altro: «Se la prima immagine è quella di sé come altro, il ritratto è l'immagine dell'altro come se stesso, cioè come quella prima immagine fondamentale che è la capacità e possibilità stessa dell'immagine, che è se stesso come altro»[11]. Per questa via lo scrittore giunge alla peculiare rilettura della figura di Narciso, ripensando il mito rappresentato dagli esametri dattilici delle *Metamorfosi* di Ovidio[12] e dal raffinato latino umanistico del *De Pictura* di Leon Battista Alberti[13]:

> Questo Narciso rovesciato, che ripropone e ritrova quel suo archetipo, quella sua forma prima, in tutte le infinite cose, e vi si rispecchia per dimenticarsi di sé e per comprendersi, deve essere capace di intenderle tutte, di trovare in tutte una precedente esperienza comune, che le colleghi e le unisca, e le faccia reali non per l'amore di sé, ma per l'amore della propria somiglianza[14].

È dunque dal riconoscimento di se stesso come Altro e dalla proiezione dell'archetipo narcisistico nell'alterità che scaturisce il ritratto. Il pittore che voglia realizzare un ritratto deve necessariamente abbandonare l'amore di sé per giungere all'amore della propria somiglianza. Non a caso il lemma «somiglianza» e il sintagma «amore della propria somiglianza» ricorrono nell'intera opera del torinese e tornano, sostanziati da profonde sinopie intellettuali, nella prefazione all'opera del poeta-contadino Rocco Scotellaro[15].

La dialettica tra il pittore e il soggetto rappresentato sulla tela è così ricondotta entro una cornice narcisistica orientata verso la possibilità relazionale. Lo scrittore, usando il mito antico e la psicoanalisi, ha portato con moderna sensibilità la propria teoria a una *positio* diffusa nella letteratura artistica fiorita tra Rinascenza e Barocco,

---

[11] *Ibidem*.
[12] OVIDIO, *Metamorfosi*, III, 339-510.
[13] L. B. ALBERTI, *De Pictura*, II, 20-25.
[14] C. LEVI, *I Ritratti*, in ID., *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, op. cit., pp. 9-10. Per i problemi connessi alla proiezione speculare e al tema del doppio si veda M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia Editrice, 1998.
[15] Cfr. C. LEVI, *Prefazione* a R. SCOTELLARO, *L'uva puttanella*, Bari, Laterza, 1955, pp. 5-37.

secondo cui non vi è ritratto senza «amicizia» e «amore» tra i soggetti che partecipano al momento poietico. Il tema è noto: già nella *Naturalis Historia* Plinio il Vecchio, dopo aver accennato all'origine del genere in virtù della *circumductio umbrae*, raccontava che il vasaio Butade di Corinto aveva inventato il ritratto per accontentare la figlia, innamorata di un giovane. Poiché il ragazzo doveva partire, ella circondò con una linea l'ombra del volto amato proiettata sul muro, quindi il padre applicò l'argilla sullo schizzo e ne fece un rilievo[16]. Il mito pliniano è stato ripreso con qualche *variatio* da Quintiliano, Leon Battista Alberti e Leonardo che hanno chiosato sulla proiezione dell'immagine umana come matrice prima del ritratto. È il caso di ricordare, a proposito di transcodificazione dei linguaggi, che il plasmare e abbozzare l'immagine rinviano all'etimologia stessa dell'ipotiposi, una figura di pensiero per aggiunzione, quella strategia della descrizione dettagliata che la retorica classica ha considerato da sempre il *trait d'union* tra le arti figurative e la letteratura[17].

Il mitema dell'origine «affettiva» del ritratto torna nel corso del XVII secolo francese, nella poesia *La Peinture* di Charles Perrault e nel sistema di biografie pittoriche di André Félibien che fanno di Amore il vero maestro del genere. Poco importa che le *variationes* del mito rappresentino, volta per volta, una giovane innamorata che vuole conservare il ricordo del proprio amante o il fascino dell'identico e la tensione omoerotica implicita nel mito di Narciso, nato nell'alveo mitologico dell'apollineo[18]. Le pulsioni libidiche possono avere diverso orientamento, ma la relazione d'oggetto sottende sempre una matrice narcisistica, come non mancava di sottolineare Freud nella sua *Introduzione al narcisismo*. Non a caso la figura mitologica del giovane che guarda l'immagine speculare costituisce il

[16] PLINIO, *Naturalis Historia*: per l'origine del ritratto come *circumductio umbrae*, cfr. XXXV, 15, 5; per l'origine "amorosa" del ritratto ad opera del vasaio Butade, cfr. XXXV, 151, 43.
[17] In merito all'ipotiposi e alle sue declinazioni cfr. U. ECO, *Les sémaphores sous la pluie*, in ID., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 191-214.
[18] Per uno studio del mito di Narciso e delle sue risemantizzazioni dai *classici auctores* alla contemporaneità, cfr. M. BETTINI, *Il mito di Narciso. Immagini dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2003.

punto archimedeo del trattato leviano e un motivo ripetuto costantemente nella stessa pittura del torinese.

Nell'elaborazione della sua teoria Levi tocca un altro tema discusso in seno alla letteratura rinascimentale:

> Quale è l'età e la forma dei corpi che le anime riassumeranno alla fine dei tempi, al Giudizio finale? Si è detto, trentatré anni, l'età del Figlio, diversa forse per ciascuno, supposta, predestinata, e per ciascuno perfetta. Questa perfetta e inesistente realtà è forse quella che il pittore confronta con l'età temporale e imperfetta della esistenza; e che ritrova in ciascuno come propria, come propria immagine da sovrapporre e mescolare e identificare con quella apparente e reale[19].

L'ordine delle somiglianze leviano affonda le radici nella suggestione scritturale e nel tema dell'Età del Figlio, la stessa assunta dai corpi alla fine dei tempi. I trentatré anni evocano, ovviamente, il Golgota, la morte e la resurrezione di Cristo. Si noti la circolarità simbolica: quando Levi scriveva queste note sul ritratto, aveva esattamente trentatré anni e di lì a poco avrebbe vissuto il confino lucano, poi raccontato nel *Cristo*. Alle note vergate nel 1935 sarebbe tornato esattamente trentatré anni dopo, nel 1968, per verificarne la validità e aggiungere nuove glosse o specificazioni sostanziate dalle nuove e diverse esperienze.

Le pagine del torinese sono connotate da un diffuso simbolismo cristologico. Per lo scrittore la possibilità del ritratto nasce propriamente dalla somma di due immagini: da un lato l'archetipo narcisistico che riconduce a un essenziale momento d'identificazione immaginaria (lo stesso termine latino *adulescens* rinvia al verbo *adolesco* e allude alla fioritura fisica del corpo), dall'altro l'immagine di Cristo, ossia del corpo giunto alla *facies* della piena maturità. Già nella trattatistica rinascimentale Giulio Cesare Scaligero, affermando che la natura non può realizzare l'armonia e la perfezione che risiedono nella Forma, dimostrava che il ruolo dell'artista è di «elevare la natura o abbassare, aggiustare o divedere, curvandola o raddrizzarla»[20].

---

[19] C. LEVI, *I Ritratti*, in ID., *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, op. cit., p. 10.

[20] J. C. SCALIGER, *Exotericarum exercitationum lib.* XV. *De subtilitate ad Hieronymum Cardanum*,

Rivedendo criticamente la nozione aristotelica di *mimesis* intesa come *imitatio naturae* e attingendo all'inesauribile dibattito sul rapporto tra la pittura e il suo referente, lo Scaligero dichiarava che la vocazione dell'arte è di essere al di sopra della natura. Per questo teorizzava l'esistenza di due soli ritratti «realistici»: quello di Adamo, ossia dell'uomo prima della caduta, precedente il degrado che ha reso imperfetta la materia, e quello di Cristo, ossia la perfezione divina incarnata nell'uomo in virtù della *gratia unionis*. Davanti a tutti gli altri modelli, il pittore era invitato a correggere il reale.

Il tema dell'*imago Christi* come perfetta immagine del corpo e del volto umano alligna nella letteratura artistica del XVI e XVII secolo. Per Levi l'immagine del Figlio è una realtà ideale, una matrice immaginaria che deve necessariamente dialettizzarsi con la realtà.

Fissate le due immagini necessarie e fondamentali che determinano la «doppia natura» del ritratto, quella di Narciso e quella di Cristo, lo scrittore continua ad interrogarsi:

> E qual è la prima immagine? Fino a che momento si deve risalire alla Madre, al seno, alla mano che accarezza, a un suono riconoscibile di voce e al suo incanto, o più indietro, a una espulsione, separazione, luce improvvisa, aria, respiro, caduta, dolore, folgorazione, nascita; o, ancora più in là, grembo, utero, sangue, liquida immobilità, tepore amniotico, cavità, buia congiunzione?[21]

Nella forte concentrazione concettuale che caratterizza le pagine poste ad *explicit* delle note teoriche del 1935, lo scrittore riflette sul contenuto della prima figurazione, precondizione dell'immagine stessa. Come ha sottolineato Rosalba Galvagno, questo contenuto, difficile e anzi impossibile da delimitare, descritto come un semplice bagliore o una memoria istantanea, coincide con un oggetto primordiale connotato di

---

Francoforte 1576, pp. 136-37. In merito alla riflessione dello Scaligero sul ritratto cfr. anche E. PANOFSKY, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, 1983, p. 231, e inoltre É. POMMIER, *Il ritratto*, op. cit., p. 131.

[21] C. LEVI, *I Ritratti*, in ID., *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, op. cit., p. 10.

sacro[22]. Dopo aver rappresentato con toni suggestivi l'immagine originaria, lo scrittore riconduce il proprio ragionamento a una nuova dialettica di opposti:

> Il se stesso è dunque, per ogni artista, la forma assoluta, la forma delle forme. Non soggetta al tempo, al suo invecchiare e perire, alle metamorfosi e alle modificazioni o alla morte, sempre possibile in quell'età assoluta senza anni e giorni, mai in sé esistente e esplicita, ma del tutto esistente e rivelata nell'oggetto, della cui realtà è condizione, nelle infinite forme particolari, nell'altro. […] L'Altro è storia, ragione, tempo, vicenda, religione, vita, racconto, fantasia, dimensione, prospettiva, rapporto. È tutto quello che è determinato, particolare, individuato, frammento di esistenza, aspetto istantaneo di una entità temporale. A questo Altro, tanto più vero quanto più estraneo e lontano, e chiuso in una sua forma di tempo, sempre pericolante nelle sue mutevoli strutture, avvolto nel processo della storia come uno dei suoi infiniti elementi, soltanto il se stesso che in lui si esprime, e che vi trova una forma dove chiudere la sua informe e sacra totalità, può dare il carattere necessario della *realtà*[23].

È nel rapporto col soggetto rappresentato che il ritrattista trova il necessario senso del *limes* individuale ed è parimenti introdotto alla storia e al tempo. Il pittore dialoga con chi gli sta di fronte individuando la forma in cui chiudere la sua originaria e informe totalità. È così che la creazione pittorica diventa un ponte proiettato verso la realtà, in equilibrio tra gli infiniti aspetti dell'entità temporale e l'immagine assoluta che isola l'oggetto dal flusso storico, dal movimento del divenire. Attraverso questo processo poietico che rende reali le cose, afferma Levi, il pittore riceve «la sua sola possibile realtà»[24], comprendendo il portato e la temporalità dell'Altro.

---

[22] Cfr. R. GALVAGNO, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della libertà*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2005, pp. 19-21: «il contenuto della prima figurazione, quasi impossibile da circoscrivere perché sfuggente e ineffabile, coincide con un "semplice bagliore", quel bagliore su cui Levi tornerà ripetutamente, attraverso una copiosa serie di sinonimi, di antonomasie mitologiche e di svariate metafore disseminate nei suoi scritti. "Quarta dimensione" definirà questo enigmatico e inafferrabile contenuto della prima figurazione, per descrivere specialmente la "luce di Rembrandt", uno degli artisti che ha sentito tra i più affini al suo modo di intendere la pittura. La condizione del ritratto, o meglio della sua prima figurazione, risiede perciò in questo oggetto primordiale, egemone rispetto alla stessa figura, che è un "semplice bagliore", un "contenuto" connotato di "sacro", "una assoluta istantanea memoria, il fatto stesso della memoria come esistenza" […]. Con linguaggio poetico e rigoroso viene così definito uno dei concetti più difficili non solo della teoria e della storia dell'arte, ma della stessa psicoanalisi dell'arte […]. Perché la somiglianza sia possibile, è necessario che il pittore-ritrattista identifichi il bagliore che la genera e l'istantanea memoria che la fissa, in altri termini lo sguardo che solo può suscitarla».

[23] C. LEVI, *I Ritratti*, in ID., *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, op. cit., pp. 16-17.

[24] Ivi, p. 17.

***La "pittura a onde"***

Tornando alla teoria del ritratto trentatré anni dopo, Levi ne verifica la validità rimemorando il confino lucano. Evocando nelle note del 7 agosto 1968 le pagine del trattato giovanile, l'autore individua una duplice vocazione della propria pittura e della propria scrittura, la dimensione «lirica» e quella «epico-narrativa». La riflessione trae le mosse dal *Cristo si è fermato a Eboli*.

Il confino lucano fu, per un intellettuale di formazione cosmopolita vissuto tra Torino e Parigi, l'occasione di conoscere la più radicale alterità, tracciando un ricco sistema di ritratti letterari e pittorici del mondo contadino. La verifica delle antiche posizioni non poteva che guardare al libro confinario e al ricco *corpus* di tele nate dall'esperienza lucana. L'incontro col mondo contadino era stato, per Levi, la conoscenza di una realtà materna e di quella «forma prima» che credeva di aver dimenticato o rimosso. Il materno aveva perso, così, i suoi caratteri simbolici o mitologici e aveva determinato un cambiamento nel modo in cui l'artista concepiva la sua opera: «Forse, pensavo, era, in altri termini, il passare da una espressione lirica a una epica e narrativa. Del resto, anche prima di questa esperienza centrale, i due momenti si erano già sempre alternati nella mia pittura, con un prevalere ora dell'uno, ora dell'altro. Dopo quel tempo, forse essi rimasero meno distinti, più strettamente legati e unificati, anche se il valore narrativo si fece sempre più evidente»[25]. La riflessione investe sia la pittura sia la letteratura e appare tanto più significativa se si tiene conto della vocazione leviana a declinare una prosa dalle cadenze liriche. Per lo scrittore, la tendenza poetica immanente nella sua opera è connessa alla dimensione materna ed è rappresentata proprio dai ritratti dedicati alla madre[26].

Levi riconduce l'alternanza tra il momento lirico e quello epico-narrativo alla sua pittura, che sembra propagarsi da diversi centri di energia e di attenzione per espandersi al resto del quadro, in un'evidente continuità tra la definizione dell'immagine umana e dello sfondo. Anzi, la sua pittura ha la capacità di render labile la distinzione tra figura e sfondo, l'una partecipando dell'altro in un gioco di

[25] Ivi, p. 13.
[26] Ivi, pp. 13-14.

armoniche corrispondenze. È il caso di sottolineare che mentre la madre, Annetta Treves, ebbe un ruolo essenziale nell'avvicinare il futuro scrittore alla letteratura e alla poesia, fu il padre, pittore dilettante compagno di classe di Pellizza da Volpedo, a mettere nelle mani di Levi il pennello, seguendone con apprensione l'evoluzione stilistica ed esortandolo all'affermazione artistica che a lui era mancata. Non a caso i diversi ritratti paterni realizzati da Levi, lontani dalla scomposizione e dall'idealizzazione delle forme materne, sono sempre improntati a una forte plasticità, a un solido geometrismo di matrice casoratiana.

Nella pittura leviana più matura il *ductus* ondoso destruttura e ridefinisce poeticamente l'immagine, connette gli elementi costitutivi del dipinto proprio come la coerenza semantica a lunga portata, studiata da Lubomír Doležel, conferisce unità al testo letterario[27]: le aperture paesistiche e gli oggetti raffigurati nei ritratti partecipano intimamente dell'umano.

Un caso rappresentativo degli stilemi e dell'organizzazione formale dei dipinti leviani è il *Ritratto di Anna Magnani*, realizzato a Roma nel 1954. "Nannarella" è rappresentata nella forza dello sguardo e nella motilità nervosa delle mani. Levi la ritrae con lo sfondo di Roma, tra tetti a coppi e antichi comignoli. La grammatica del dipinto stabilisce precise corrispondenze tra le forme corporee della Magnani, il paesaggio dominato dalle cupole barocche e la falce di luna che si staglia sul cielo[28]. Le onde cromatiche e l'ordito sintattico determinano un diffuso simbolismo muliebre, vicino ai nuclei contenutistici del romanzo *L'Orologio* e delle coeve *Poesie dell'Orologio*[29].

Discorsi simili si potrebbero fare per molti altri ritratti leviani e per la ricca serie di dipinti del confino, dove uomini, donne e bambini di Aliano e Grassano vengono rappresentati tra i calanchi malarici o i paesaggi desolati di argilla. Sono

---

[27] Cfr. L. DOLEŽEL, *Narrative semantics*, in «PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature», Anno I, n. 1, 1976, pp. 129-51.

[28] Il *Ritratto di Anna Magnani* è riprodotto in C. LEVI, *Galleria di ritratti*, presentazione di P. Donato, Tav. 29, Corigliano Calabro (CS), Meridiana Libri, 2000.

[29] È possibile leggere le *Poesie dell'Orologio*, una corona di nove liriche che riprende i nuclei contenutistici del romanzo eponimo, in C. LEVI, *Poesie*, a cura di S. Ghiazza, op. cit., pp. 280-85.

queste le tele di aspra e scabra bellezza elogiate da Alberto Moravia[30] e riprodotte nel film di Francesco Rosi ispirato al *Cristo*[31].

Levi avrebbe precisato nelle successive note sul ritratto l'implicito metamorfico riscontrabile nella sua pittura, evidente nella serie dei *Carrubi* realizzata durante i soggiorni presso la villa familiare di Alassio[32]. L'antropomorfizzazione degli oggetti e delle aperture paesistiche è ricondotta *tout court* alla nozione di ritratto. Nelle tele del torinese anche lo sfondo, dunque, si fa «rapporto», esprimendo la personalità del soggetto rappresentato e confondendo il momento lirico col momento narrativo del dipinto.

### *Il doppio rapporto nel ritratto e il* principium individuationis

Nell'ampia chiosa dell'8 agosto del 1968 Levi torna alla nozione del ritratto inteso come rapporto tra il pittore e il soggetto rappresentato, una «relazione creatrice» che determina una forma pittorica sicura e obiettiva:

> Quante volte un pensiero affiora come verità illuminante, palese per quel senso interno di invenzione di cosa nuova e rivelatrice, che è la più alta felicità, come un frammento o una scintilla dell'*amor dei intellectualis*, e poi, per mancanza di espressione immediata, o per una qualunque ragione o impedimento esterno, si tralascia e si trascura, e pare dissolversi, e finire quasi per essere dimenticato! […] Ma nel ritratto, la scoperta, quando avviene, è istantanea, e subito certificata e resa durevole nell'opera, che permane come un organismo autonomo e vivo, perché è il frutto di un rapporto e di una presenza: della collaborazione necessaria e preziosa della persona ritratta, che, momento di una relazione creatrice, dà quello che è anche senza saperlo, e si modifica diventando talvolta quello che ha contributo a scoprire e ad esprimere: avviene che, quando la somiglianza del ritratto non sia subito apparente, essa si formi e si manifesti poi, con il passare degli anni in cui la persona ritratta si foggia sulla propria immagine. […] Il pensiero realizzato come rapporto con l'altro non si dimentica più: la forma è sicura e obiettiva[33].

La nozione leviana del doppio rapporto da cui scaturisce la «forma prima» del ritratto, estranea a ogni contingenza e allo stesso scorrere del tempo, l'idea che le

[30] A. MORAVIA, *Intervista sullo scrittore scomodo*, a cura di N. Ajello, Bari, Laterza, 2008, p. 142.
[31] Cfr. F. ROSI, *Cristo si è fermato a Eboli. Dal libro di Carlo Levi al film*, presentazione di G. Rondolino, Torino, Testo & Immagine, 1996.
[32] Molti dipinti appartenenti alla serie dei *Carrubi* sono raffigurati nel catalogo C. LEVI, *Paesaggi 1926-1974*, a cura di P. Vivarelli, Corigliano Calabro (CS), Meridiana Libri, 2001.
[33] C. LEVI, *I Ritratti*, in ID., *Lo specchio. Scritto di critica d'arte*, op. cit., pp. 14-15.

immagini dipinte possano sopravvivere alla scomparsa di chi le ha suscitate, parlano dell'anelito all'armonia e alla ricomposizione che gli era proprio. Per Levi la forma raggiunta dal pittore sottrae l'immagine stessa al flusso del tempo. Anche per questa via la riflessione sul tempo si conferma come uno dei motivi centrali della riflessione leviana[34], mentre la possibilità per l'artista di vedere oltre l'apparenza fisica della persona ritratta sfiora il tema della fisiognomica, essenziale in seno alla trattatistica d'arte. In vero il torinese lambisce appena questo motivo, i cui prodromi possono esser rintracciati nel trattato *De sculptura* di Pomponius Gauricus e nel *Trattato della pittura* di Leonardo. Come sottolinea Pommier, le riflessioni di Gauricus e Leonardo si riferiscono a un bagaglio comune di conoscenze che si pongono sotto l'autorità di Aristotele, al quale si attribuiva una formula che definisce la fisiognomica come «la scienza delle passioni naturali dell'anima e delle ripercussioni che fanno subire al corpo cambiandosi i segni di fisionomia»[35]. Si sa che l'opera del Gauricus ebbe a influenzare anche la parte del *Trattato dell'arte della pittura, scoltura ed architettura* che Giovan Paolo Lomazzo dedicò all'espressione[36]. Alcuni momenti delle note leviane potrebbero anche esser accostati ai contenuti iniziatici e suggestivi del *De Humana Physiognomonia* di Giambattista Della Porta[37], opera di un autore che ebbe conoscenze dirette d'anatomia e medicina, ma che fu affascinato dagli studi di magia. In effetti, tutto il trattato leviano, accennando alla relazione creatrice che viene a istaurarsi fra il pittore e il soggetto rappresentato, è improntato all'idea di un'illuminazione, di un'intuizione, di «un frammento o una scintilla dell'*amor dei intellectualis*» che restituisce la forma prima del personaggio ritratto, ben al di là

[34] Cfr. C. LEVI, *L'Orologio*, cit., pp. 11-13. Quanto alla rappresentazione temporale nell'opera leviana cfr. AA. VV., *Il tempo e la durata in "Cristo si è fermato a Eboli"* a cura di G. De Donato, Roma, Edizioni Fahrenheit 451, 1999, in particolare T. HEYDENREICH, *Presente remoto, futuro prossimo. Meditazioni in ferrovia*, pp. 135-40.
[35] Cfr. É. POMMIER, *Fisiognomica*, in ID., *Il Ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, op. cit., pp. 102-106.
[36] G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura e architettura*, pubblicato a Roma presso Saverio del Monte Editore nel 1844.
[37] G. DELLA PORTA, *De Humana Physiognomonia Ioannis Baptistae Portae neapolitani libri IV*, Ioannis Berthelin 1650.

delle identificazioni precarie o delle autorappresentazioni che la Rinascenza indicava col motto *Sua cuique persona*[38].

A questa latitudine il pensiero dello scrittore sembra recuperare la forza creativa sottesa dal trittico rinascimentale di *vis, cupiditas et amor*, oltre a far proprie suggestioni spinoziane e un tono mistico che ha radici nella tradizione ebraica. L'origine amorosa del ritratto determina la possibilità, da parte del pittore, di giungere all'immagine più vera del soggetto rappresentato e si direbbe, con termine aristotelico, alla sua *entelechìa*, ciò che non impedì a Levi, alla maniera di Rembrandt, di eseguire ritratti seriali dello stesso soggetto distanziati in precise unità temporali, come testimonia la sequenza di nove tele, realizzate a distanza di un anno l'una dall'altra, dedicate a Italo Calvino[39]. Ma, se il rapporto amoroso presuppone un equilibrio maturo tra fusione e distacco, così la coscienza dell'Altro e il rapporto concreto con esso sono, per lo scrittore, un'acquisizione propria dell'età adulta. È dall'abbandono del sacro infantile e dalla costruzione di un saldo *principium determinationis* che scaturisce la capacità relazionale necessaria all'opera del ritrattista[40]. Il percorso adolescenziale, la lotta col simbolico paterno, introduce alla determinazione dell'età adulta e dunque all'accesso a un ordine che è esso stesso patrimonio e ricchezza dei padri.

La necessità di costruire rapporti reali e amorosi, liberi e adulti, rifiutando l'idea di dominare l'Altro attraverso relazioni di potere, riconduce a un essenziale nucleo della produzione artistica leviana, quello degli *Amanti*[41]. Ripetuto in pittura e

---

[38] Il motto *Sua cuique persona*, ossia "a ciascuno la sua maschera", che rinvia a Seneca e a Quintiliano, campeggia nel copriritratto cinquecentesco custodito alla Galleria degli Uffizi di Firenze, già riferito da F. Zeri al giovane Raffaello, ma recentemente ricondotto al pennello di Ridolfo del Ghirlandaio. Il "coperchio a tirella" custodiva un ritratto muliebre detto *Donna velata* o *La monaca*, anch'esso custodito agli Uffizi. Si veda la scheda tecnica in *Uffizi*, presentazione di A. Paolucci, Firenze-Milano, Giunti, 2004, pp. 414-15.

[39] Cfr. C. LEVI, *"Il futuro ha un cuore antico". Opere scelte dal 1922 al 1972*, Catalogo della mostra curata da A. Del Guercio, tenutasi a Palazzo Venezia in Roma dal 16 giugno al 18 luglio 1993, Roma, Tipografia Romana, 1993, p. 185. In un'unica pagina del catalogo si possono osservare i nove ritratti di Calvino, nelle diverse vibrazioni cromatiche e sfumature introspettive. Per una riflessione sul ritratto che interseca la nozione aristotelica di *entelechìa* si veda L. SCIASCIA, *Il ritratto fotografico come entelechia*, in ID., *Opere 1984.1989*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2002, pp. 672-78.

[40] C. LEVI, *I Ritratti*, in ID., *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, op. cit., p. 17.

[41] Cfr. G. SACERDOTI, *Divagazioni su* Gli Amanti *di Carlo Levi*, in C. LEVI, *Opere grafiche*, op. cit., pp. 23-35.

in scultura, quasi a voler sommare l'*imago picta* all'*imago ficta*, il tema diventa la sintesi iconica della riflessione che lo scrittore ha articolato nelle proprie note, in *Paura della libertà* e in molte altre pagine saggistiche. Non a caso gli amanti leviani, cantati in una poesia degli anni Cinquanta, possono fondersi in un «vago amabil mostro». Lo stesso tema esaltato in letteratura viene rappresentato nelle famose litografie in cui un giovane uomo e una giovane donna, fusi nella chioma e nella più complessiva organizzazione formale del disegno, sono rappresentati da Levi come le diadi di un unico insieme.

Un sonetto del 24 ottobre 1952 rappresenta il motivo che alligna in tutta la riflessione dello scrittore e che aveva trovato una traduzione figurativa nelle litografie: «Amore, di due cose ne fai una / doppia ed ambigua, completa ed incerta / dove amico il diverso si raduna / Pericolante e lieto e sempre all'erta; // di due chiome una sola insiem conserta / di due bocche una bocca, una fortuna / di due destini, e arcana la scoperta / di un corpo solo che nuovo si aduna. // Così si salda l'una all'altra sorte / come due rossi ferri sull'incudine / o due rime che lega un solo inchiostro // finché il sensuale e vago amabil mostro / consegni la sua doppia solitudine / alla terra di tutti e alla morte»[42].

### *Oltre la nozione di "reale" e "astratto"*

L'ultima nota dedicata al ritratto, scritta da Levi l'11 ottobre 1968, traccia un bilancio complessivo dell'elaborazione iniziata nel 1935. Fedele all'assunto che ogni costruzione teorica vuole una prassi, lo scrittore verifica le proprie idee guardando alla sua produzione artistica. Rivolgendo lo sguardo al passato, egli sente l'esigenza di ripercorrere la propria pittura, a iniziare dalle prove esordiali dell'adolescenza:

Può essere interessante ricercare la presenza di quella forma prima là dove essa è più nascosta e occultata o non ancora riconoscibile, nelle opere prime. Qui la forma è piuttosto simbolica che reale, legata alle scelte puramente ideali, a delle scoperte che tendono a razionalizzarsi [...]. Perciò iniziamo questo viaggio in un

[42] La poesia, datata 24 ottobre 1952, è compresa in C. LEVI, *Poesie*, a cura di S. Ghiazza, op. cit., p. 287.

mondo di rapporti reali, di ritratti, da un'opera che non è veramente un ritratto, ma il simbolo di un ritratto impossibile[43].

Ricordata l'opera d'esordio, un dipinto ispirato all'*Autoritratto col guanto* di Dürer, l'autore prosegue sottolineando l'importanza della scelta di una «via adulta» da parte dell'artista. In questo senso anche i dipinti realizzati negli anni giovanili appaiono un azzardo proprio perché in essi l'Io e l'autoritratto non sono ancora esistenti e definitivamente formati, ma rimangono mera imitazione del modello investito di *auctoritas*. Per il torinese, che ha animato una continua polemica contro l'accademismo, l'*auctor* non deve mai guardare supinamente alle *auctoritates*. Il suo pensiero, peraltro, si attesta su una posizione molto distante dall'idealizzazione dell'infanzia e dell'adolescenza che ha percorso le avanguardie del Novecento. Lungi dall'esaltare acriticamente l'esemplificazione formale e la forza comunicativa del disegno infantile, ma consapevole che esso non deve esser giudicato secondo il concetto mimetico del mondo adulto, Levi aveva già scritto nel 1958 che esso è espressione simbolica di un mondo magico, ancora lontano dal rapporto libero e maturo con l'Altro da sé[44].

Secondo le *Note* dovranno passare ancora molti anni prima che la scrittura simbolica dell'infanzia si evolva in vera pittura. Per l'autore gli schemi del disegno infantile permangono nell'età adulta come necessaria miniera della memoria e topica dell'immaginario. Quel mondo popolato di simboli, quell'originario schema creativo, sono un precedente indispensabile alla creazione pittorica della maturità. Non a caso, lontano da ogni facile nozione di realismo, Levi si chiede se sia possibile il ritratto di un simbolo:

Ma può esserci il ritratto di un simbolo? […] Quello che conta è che l'Altro sia tale da stabilire un rapporto reciproco, e da ritrovarvi la forma originaria; e se questo rapporto è più facile con gli esseri umani e viventi e

[43] C. LEVI, *I Ritratti*, in ID., *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, op. cit., p. 19.
[44] La nota intitolata *Il disegno infantile* fu scritta da Levi a commento del documentario realizzato da M. Tanfani e G. Ponti nel 1958 e venne letta da A. Foà. È stata riproposta in C. LEVI, *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, op. cit., pp. 31-33.

presenti (sono ritratti quelli di personaggi del passato, immaginati o ritrovati in antiche figure?), è tuttavia rapporto reale, quello con qualunque cosa rifletta e rispecchi e rimandi, modificato dalla sua natura, la nostra immagine[45].

Il ritratto è, dunque, possibile ovunque si stabilisca un rapporto speculare in grado di rimandare all'artista la propria immagine. Le pagine dove con più vigore è criticata la contrapposizione tra figurativo e astratto, teorizzando la possibilità di rappresentare figurativamente un simbolo, rinviano alla *Commedia* dantesca e in particolare alla terza cantica, al «significar per verba non si porìa»[46].

La conclusione cui giunge lo scritto è che la pittura *tout court* sia identificabile col ritratto. Il riferimento a Dante, al luogo dove si riunisce in uno ciò che per l'universo si squaderna, interseca un motivo tipicamente leviano, quello della compresenza dei tempi e della trasformazione del tempo in durata, strettamente connesso alla postulazione della «forma delle forme» in pittura. Questa concezione trova rappresentazione in uno scritto in cui il torinese ricorda i propri dipinti metamorfici di Alassio, *Alberi e Narciso*: si tratta di un breve saggio dello stesso 1968, pubblicato come autopresentazione nel catalogo della mostra *Carlo Levi. Alberi e Narciso (Paesaggi di Alassio)*, tenutasi alla galleria La Nuova Pesa di Roma[47].

Le pagine conclusive delle note *Sul ritratto* sintetizzano la visione dello scrittore. Il percorso evolutivo del soggetto, la dialettica tra pittore e personaggio rappresentato, il superamento della dicotomia tra figurativo e astratto, la destrutturazione dei confini tra i codici parlano di quell'*unum* organico cui era teso il suo itinerario intellettuale. Tutta l'opera di Levi, letteraria o pittorica, è sintetizzabile allora nel ritratto, di cui egli ha dato esempi notevoli in entrambi i codici, da vero e proprio autore plurimo, da romanziere universalmente noto e da pittore non privo di autonomia di linguaggio e raffinatezza stilistica.

*Dario Stazzone*

[45] Ivi, p. 20.
[46] DANTE, *Paradiso*, I, 70-71.
[47] C. LEVI, *Alberi e Narciso*, in ID., *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, op. cit., pp. 35-38.

## Storia dell'editoria

*Questa sezione è dedicata all'approfondimento della storia dell'editoria, dall'invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell'intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all'iter di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d'archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.*

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 14/C, 10/F, 11/A
Settori scientifico-disciplinari:

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- M-STO/08: Archivistica, bibliografia e biblioteconomia

## *L'Orma editore: per un'editoria europea*

Un dato inconfutabile ci svela il panorama scoraggiante in cui si muove l'editoria attuale: il problema dell'Italia sono i "non lettori". Secondo le recenti statistiche sulla lettura, l'Italia non ha nulla da invidiare agli altri Paesi europei riguardo al numero di lettori forti. Infatti, varie analisi dimostrano che la quantità di lettori fortissimi, in grado di leggere oltre ventiquattro libri l'anno, vede il nostro paese quasi alla pari con Francia e Inghilterra. Il divario fra noi e il resto d'Europa è dato, invece, dal fatto che in Italia ci sono persone che negli ultimi dodici mesi non hanno letto neppure un libro. I non lettori, appunto. Allora, viene da domandarsi quale sia la vera sfida dell'editoria oggi: avvicinare queste persone a un libro, un libro qualsiasi, non necessariamente di narrativa, ma anche di cucina, di cucito, di viaggi? Oppure occuparsi dell'altra fascia di lettori, comunque numerosa e non trascurabile?

Case editrici giovani, di nascita recente, mostrano che è possibile tentare entrambi gli approcci, senza per questo rinunciare a un'editoria colta e rispondere a una certa *mission* culturale. D'altronde, la drammatica statistica rappresentativa della situazione attuale può essere letta anche al rovescio: si rileva un numero deprimente di non lettori, ma esiste, allo stesso tempo, un pubblico di lettori voraci che richiede di essere sfamato.

Con questo proposito Lorenzo Flabbi e Marco Federici Solari, uomini di lettere che provengono dall'ambito accademico, si sono lanciati nell'avventura editoriale in tempi burrascosi[1]. Correva il lontano 2011, l'anno più nero della crisi editoriale in Italia. In una Piazza Duomo gremita di gente, che si tingeva progressivamente di arancione in seguito alla vittoria di Giuliano Pisapia alle elezioni comunali milanesi, dopo alcune titubanze e con una solida stretta di mano è stato suggellato il patto che

[1] Questo articolo nasce come resoconto critico di un incontro con gli editori dell'Orma avvenuto il 6 maggio 2017 nell'ambito del corso di "Mediazione editoriale e cultura letteraria" (SPS/08) della "Sapienza Università di Roma"; Corso di Laurea Magistrale in "Editoria e scrittura"; docente: prof.ssa Maria Panetta.

ha dato origine a L'Orma editore. Così, quella piazza piena di fervore è diventata teatro dell'"esame di coscienza di due letterati", che forse da quell'entusiasmo si sono lasciati contagiare al punto da buttarsi a capofitto in una sfida che ha assunto i contorni di un'avventura intellettuale.

La loro convinzione di fondo è che in Italia un pubblico generico, di alto livello, esista. L'ambizione degli editori dell'Orma è proprio quella di rivolgersi a questo pubblico di cultura, svolgendo quella funzione di filtro che nel mondo dell'editoria odierna sta andando progressivamente perdendosi, restando spesso relegata all'ambito puramente accademico.

In questo quadro, L'Orma si ispira al modello della casa editrice novecentesca in cui a dominare è la figura dell'editore protagonista, che svolge la funzione di mediatore culturale, non di semplice tipografo. Oggi stiamo assistendo al manifestarsi di un'editoria sempre più industrializzata, commerciale, in cui il libro viene ridotto a pura merce e pesato in base alla sua vendibilità. Vendibilità, e non qualità, appunto; un libro, che dovrebbe essere un prodotto culturale, viene valutato quasi solo in base alla sua capacità di attrarre il pubblico dei "non lettori", di destare curiosità. In quest'ottica commerciale, dove l'editore è il primo a farsi i conti in tasca, si rischia di perdere di vista il valore del libro in quanto oggetto intellettuale.

Lorenzo Flabbi e Marco Federici Solari cercano di rispondere proprio a questa sete di qualità, senza rinunciare alla prospettiva di attrarre i cosiddetti "non lettori"; ma le loro esche sono esclusivamente la cultura e la pura curiosità intellettuale, non la trasformazione del libro in merce di mero intrattenimento.

Non è un caso che all'origine del progetto ci siano delle cause di carattere privato e intellettuale. Come accennato, entrambi gli editori provengono da una formazione di tipo accademico: Lorenzo è un francesista, Marco un germanista; si frequentano a lungo a Berlino, dove vivono per motivi di studio, di ricerca, e fra loro nasce un profondo sodalizio intellettuale. Due cervelli in fuga, due giovani sognatori che tornano in Italia con la prospettiva di introdurre nel loro Paese una cultura europea di più ampio respiro.

Si definiscono una sorta di “mostro bicefalo”, come sostiene Lorenzo Flabbi: «Tutto ciò che dico io l’ha pensato lui, tutto ciò che dice lui l’ho pensato io». L’idea di fondare una casa editrice era nata su un divano blu in un appartamento di Berlino, e si era poi affinata «in una bettola sotto casa». Si delineava già allora a caratteri chiari quella che sarebbe stata la missione dell’Orma: «tradurre in Italia quanto si muove in Europa». Tuttavia, il percorso non è stato semplice e le risorse economiche non erano infinite: al principio il proposito apparve folle, prima di consolidarsi dopo quella fatidica stretta di mano in Piazza Duomo, a Milano.

Il progetto dell’Orma nasce anche da una profonda analisi e, implicitamente, da una critica a quello che è attualmente il mondo accademico: una cultura che tende a rivolgersi a un pubblico elitario, di letterati, utilizzando un linguaggio criptico e accessibile a pochi iniziati. Però, Flabbi e Federici Solari vogliono evidenziare anche l’aspetto positivo e divulgativo dell’Accademia: riconoscere il ruolo imprescindibile di filtro svolto dalla cultura, ed enfatizzare la capacità di certi docenti di trovare un linguaggio comunicativo capace di rivolgersi a tutti i lettori. Un tempo i laboratori culturali erano costituiti dalle riviste novecentesche, che fornivano un’occasione di scambio e partecipazione intellettuale; oggi quella stessa atmosfera di sapere condiviso si può respirare nelle case editrici e in certe aule universitarie.

Le basi di quello che in futuro sarebbe stato il progetto editoriale dell’Orma, infatti, vennero poste proprio da un magazine su piattaforma digitale. In principio i due editori collaborarono a un sito di letteratura comparata, *Sguardomobile*, che assunse una certa rilevanza nel dibattito in rete negli anni 2003-2006. Dal sito sarebbe nata una collana di saggi di letteratura comparata pubblicata da Le Lettere, la casa editrice di Firenze fondata da Federico Gentile, figlio del filosofo, politico e saggista Giovanni.

La loro ambizione era quella di trovare un linguaggio della critica letteraria che non fosse involuto su se stesso. Più o meno inconsapevolmente questo proposito è stato trasmesso anche al loro progetto successivo, L’Orma editore, che ha aperto ufficialmente i battenti a Roma nel 2012.

In questo senso la Casa Editrice appare come la risultante di un percorso biografico: quello di due uomini di lettere che hanno trasformato la loro competenza in autorevolezza, rendendo la solitudine della ricerca, dello studio, una formidabile occasione culturale. Nel catalogo della Casa editrice troviamo la letteratura di lingua francese e tedesca, libri spesso tradotti in prima persona da Flabbi e Federici Solari, in qualità di veri specialisti. Per la prima volta testi contemporanei di area francese e tedesca vengono tradotti in italiano ed esposti sugli scaffali delle librerie. Si tratta di libri che prima in Italia non esistevano, ma che, come sostengono i due editori, «ci dovrebbero essere»: questa, la grande scommessa. Viene portato sul mercato il nuovo, quello che ancora non era presente, e all'editore spetta il compito sommo di svelarlo e renderlo accessibile ai lettori.

Il punto di partenza è, dunque, la memoria europea. L'Europa viene vista come un grande serbatoio di memoria collettiva. Questa missione è riassunta nel nome della collana ammiraglia della Casa Editrice, la «Kreuzville», nata dall'unione dei nomi di due quartieri in cui Flabbi e Federici Solari hanno vissuto, Kreuzberg a Berlino e Belleville a Parigi. In questo senso, la collana si propone come un vero e proprio veicolo di pensiero: rappresenta l'immagine di un'Europa auspicabile in futuro; un luogo fatto di molte realtà, di mescolanze multiformi, impalpabili. Come afferma Marco Federici Solari, «una grandissima mescolanza culturale, un'armonia un po' dissonante ma per questo molto interessante, tipo il kebabbaro sotto la chiesa del Cinquecento. Situazioni che all'apparenza possono risultare addirittura stridenti e che invece nella vita di noi espatriati temporanei, in quella di chi ci abita e di chi ci emigra rappresentano la quotidianità e spesso sono spunto per narrazioni sul mondo contemporaneo, in romanzi, racconti, saggi».

Accanto alla collana «Kreuzville» ne nascerà un'altra, identificabile come sorella maggiore della prima, la «Kreuzville Aleph», che contiene classici della letteratura francese e tedesca. A differenza dei libri «Kreuzville», che sono vere e proprie scommesse, in questa collana troviamo autori già affermati. Rappresentativo è ancora una volta il nome, che contiene la parola *Aleph*, 'radice', che simboleggia il

luogo in cui si sommano tutti i luoghi. Secondo la visione dell'Orma editore, la collana stessa appare come un luogo culturale. A ogni libro viene riconosciuta la capacità di influire non solo sul presente e sul futuro, ma di modificare l'intera tradizione, il passato stesso.

La parola memoria, d'altronde, ha un ruolo centrale nella ricerca letteraria, e connota in particolare la ricerca editoriale dell'Orma. Nota Federici Solari: «la maggior parte dei libri la contengono nel titolo, o la tematizzano in maniera molto forte». Memoria è un termine da cui assolutamente non si può prescindere, perché le sue interferenze sul presente e sul futuro sono ineludibili. È interessante la riflessione su questo passato che ci portiamo dietro non come un fardello, ma come un'eredità, e che ciascuno scrittore porta con sé, dentro le proprie parole, come un messaggio lasciatogli da chi l'ha preceduto.

Il nome della casa editrice, L'Orma, non è semplicemente l'unione delle prime sillabe dei nomi dei suoi creatori, ma rimanda direttamente al concetto di tradizione letteraria, alludendo allo stesso tempo alla possibilità di lasciare una traccia, un'impronta con il proprio percorso editoriale. Un nome in grado di restituirci l'idea di un'editoria che si trasfonde nel cammino personale, privato, di due uomini. Sosteneva Borges: «Anche le poesie scritte dalla mia vicina di casa modificano il sistema letterario». Non è certo un caso che la presentazione della casa editrice sia esemplificata da una frase di Eliot: «Dopo che l'opera nuova è comparsa, tutto deve essere modificato».

E questo è, forse, uno dei compiti più significativi per l'editoria di ogni tempo: la consapevolezza di poter modificare, con ogni singolo libro pubblicato, la tradizione letteraria di riferimento. Perché ogni lettore ha la possibilità di costruire la propria tradizione a seconda del contesto culturale in cui è immerso, e la grande responsabilità della realtà editoriale risiede proprio nella costruzione di questo contesto. Come scriveva T. S. Eliot nel saggio *Tradizione e talento individuale*[2], il

[2] T. S. ELIOT, *Tradizione e talento individuale* [1919], in ID., *Il bosco sacro. Saggi su poesia e critica* (I ed. it. Milano, Muggiani, 1946, trad. di L. Anceschi): si può leggere da luglio in inglese e nella traduzione di Giulia Bordignon alla URL http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=444.

passato viene modificato dal presente. Il poeta, quindi, dev'essere consapevole non di ciò che è morto, ma di ciò che, fin da prima di lui, è vivo.

Eliot sosteneva che il «senso storico costringe un autore a scrivere non solo insieme alla propria generazione, di cui egli è la concreta incarnazione, ma lo spinge a scrivere anche con la sensazione che l'intera letteratura europea a partire da Omero (e in essa tutta la letteratura del proprio paese) ha una esistenza simultanea e compone un ordine simultaneo»[3].

La letteratura europea di cui L'Orma editore, in particolare, si fa portavoce compone un ordine, una tradizione simultanea che è impossibile ignorare. Quasi una protesta, un monito rivolto a chi questa Europa la vorrebbe sempre più divisa, mentre sarebbe possibile unirla semplicemente ampliando i confini del nostro piccolo mondo, rendendo visibile quel serbatoio di memoria condivisa che già è presente. D'altronde, la letteratura non è altro che la possibilità di scoprire, attraverso noi, l'Altro. E proprio nel corso della lettura avviene progressivamente quel processo di conoscenza che ci rivela l'Altro non come estraneo, o diverso, ma come "un altro da noi", un individuo che spesso pensa i nostri stessi pensieri, manifesta gli stessi dubbi e debolezze. La letteratura offre conoscenze sull'*humaine condition*, diceva Montaigne, e dunque sul cuore umano. L'editoria dovrebbe fornire la medesima possibilità di accedere alla dimensione passionale dei testi.

Negli anni in cui in Italia esplodeva il mito americano, Pavese scriveva: «Noi scoprimmo l'Italia negli uomini di altrove». Ci si accorse, «durante quegli anni di studio, che l'America non era un *altro* paese, un *nuovo* inizio della storia, ma soltanto il gigantesco teatro dove con maggior franchezza che altrove veniva recitato il dramma di tutti»[4].

Il "dramma di tutti" che diventa narrazione condivisa: questo, non altro, è forse il fine ultimo della letteratura. Entro questo orizzonte si muove il tentativo dell'Orma, come casa editrice, di dar voce a un destino umano condiviso e, così, di ampliare un panorama culturale che al giorno d'oggi si è drammaticamente ristretto.

---

[3] *Ibidem*.
[4] C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, con pref. di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1951.

I dati statistici, l'impennata allarmante del numero dei non lettori, lo confermano. In un mondo che si avvicina sempre più al culto dell'immagine e si allontana irrimediabilmente dalla carta stampata, appare inevitabile domandarsi quale sia la funzione svolta dai libri. Una questione che viene risolta magnificamente in un passo delle *Operette morali*, nel dialogo fra Timandro ed Eleandro. Nella conversazione fra i due personaggi a un certo punto si pone un quesito di capitale importanza: i libri possono giovare alla specie umana? Una domanda che, di certo, chiunque abbia lavorato in ambito editoriale, o a stretto contatto con libri di ogni sorta, si deve essere posto almeno una volta come un interrogativo esistenziale:

Eleandro: Ma credete voi che i libri possano giovare alla specie umana?
Timandro: Non solo io, ma tutto il mondo lo crede.
Eleandro: Che libri?
Timandro: Di più generi; ma specialmente del morale.
Eleandro: Se alcun libro morale potesse giovare, io penso che gioverebbero massimamente i poetici: dico poetici prendendo questo vocabolo largamente; cioè i libri destinati a muovere l'immaginazione; e intendo non meno di prose che di versi. Ora io fo poca stima di quella poesia che, letta e meditata, non lascia al lettore nell'animo un tal sentimento nobile, che per mezz'ora, gli impedisca di ammettere un pensier vile, e di fare un'azione indegna[5].

I libri, in particolare i libri poetici che alimentano l'immaginazione, sopravvivranno sempre e permetteranno un miglioramento della specie umana. In fondo, la letteratura è in grado di definirci come persone proprio per la sua capacità di impatto: sono le parole che leggiamo che ci delineano e ci modificano nella nostra sfera più intima e individuale, dando spesso un corso nuovo ai nostri pensieri.

Chissà, forse un giorno anche il famigerato popolo dei "non lettori" potrebbe lasciarsi attrarre da un libro. Magari dalla collana leggera e maneggevole dei «Pacchetti», divenuta ben presto uno dei format più rappresentativi dell'Orma editore. Un innovativo progetto di libri-cartolina spedibili per posta in cui sono inserite le raccolte epistolari più private e insolite delle grandi voci della letteratura

[5] G. LEOPARDI, *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, in ID., *Operette morali*.

europea. Un'idea nata volutamente con lo scopo di "perforare il mercato", di avvicinarsi al maggior numero possibile di lettori. In questa continua ricerca di dialogo e condivisione Lorenzo Flabbi e Marco Federici Solari si confermano nel loro ruolo di editori all'avanguardia, tenendo sempre presente l'intento più volte manifestato di «mostrare al pubblico anche ciò che non conosce». E un'editoria che mira all'arricchimento del lettore di qualunque tipo, anche del lettore non colto ma curioso, non può che essere un'editoria vincente.

*Alice Figini*

# Inediti e traduzione

*In questa sezione si intende raccogliere, diffondere e commentare contributi inediti più o meno recenti della produzione e riflessione letteraria contemporanea, in particolare (ma non solo) nella loro dimensione interlinguistica e traduttologica. Vi troveranno spazio sia contributi teorici in materia di traduzione sia testi inediti di autori stranieri, accompagnati da versioni italiane e note introduttive realizzate da esperti della disciplina.*

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 10/F, 10/I, 10/H, 10/L e 10/M
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-LIN-05: Letteratura spagnola
- L-LIN-06: Lingue e letterature ispano-americane
- L-LIN/07: Lingua e traduzione – Lingua spagnola

- L-LIN/04: Lingua e traduzione – Lingua francese

- L-LIN/12: Lingua e traduzione – Lingua inglese

- L-LIN/14: Lingua e traduzione – Lingua tedesca

# Carmen Leonor Ferro

## Precarios/*Precari*

### con una nota di Davide Rondoni

I precari di Carmen Leonor Ferro sono i nipotini, un secolo dopo, degli «uomini impagliati» di T. S. Eliot. Di coloro a cui è destinata «mezza sigaretta ogni due uomini» e «mezza pinta di birra amara» per due donne. In un'epoca che non cerca più risposte alle domande fondamentali ma lascia dietro di sé come monumenti nastri di strade asfaltate e migliaia di palline da golf perdute - come previde e presoffrì il grande poeta americano e inglese, che andando controcorrente ha subito poi per tutto il secolo la "guerra" di coloro che invece quella corrente seguirono e alimentarono, dalla Woolf a Larkin - i versi limpidi e struggenti della Ferro sono il diario ontologico di una generazione erede di quel vuoto. Un vuoto, un deserto che «pressato nel treno della metropolitana» ci viene mostrato dalla poeta introiettato tra intenzione e atto, aspirazione e desiderio reale, sogno e impegno. Insomma una precarietà "lavorativa" ma che riguarda innanzitutto la vita stessa intesa come lavoro, come impegno a cercarne il significato e quel che Luzi chiamava «durare oltre quell'attimo». Sono precari lavorativi, affettivi, nell'ethos, nell'eros, nell'agape. Ferro ci lascia poesie brevi, senza forzature teatrali né facile pathos. Una lingua asciutta ma capace di arrivare di taglio. Sono scritte sul vetro, incise da un'energia profonda e dolente che sale a graffiare. Sia dunque benvenuta una voce poetica che coglie uno degli aspetti fondamentali dell'esistenza contemporanea. E che ne parla perché ne patisce la condizione. Nella misura di tale dolore che prende voce sta anche il segno di una possibile - per quanto ardua se confidente solo nelle proprie precarie forze - uscita da questa condizione di sterilità. La poesia, che per natura non sopporta

la sterilità né la precarietà (essendo forma e forma affettiva), si assume ancora una volta il compito di dare voce al suo contrario, svelando qualcosa di noi.

*Davide Rondoni*

# *PRECARI*

Traduzione di Flavia Zibellini

Dal latino *precarius*, che definisce tutto ciò che si ottiene sulla base di preghiere e suppliche.
Dal neutro plurale dell'aggettivo, *precaria*, viene storicamente la nostra parola preghiera

*Los precarios no tenemos historia*
*ni pasado ni futuro*
*nos movemos en un presente ciego*
*amenazados por un final*
*que no hemos tejido*
*y que hace despreciable*
*nuestra partida*

Noi precari non abbiamo storia
né passato né futuro
ci muoviamo in un presente cieco
minacciati da un finale
che non abbiamo tessuto
e che rende miserabile
la nostra dipartita

*La muerte del que está de paso*
*no dice nada a nadie*
*no cuenta*
*su existencia analógica*
*sus rastros no esclarecen*
*cómo llegó*
*de qué huía*
*y por qué se ha ido*

La morte di chi è di passaggio
non dice niente a nessuno
non racconta
la sua esistenza analogica
le sue tracce non chiariscono
come è arrivato
da cosa fuggiva
e perché se n'è andato

*Se paseaba por la sensación de que se quedaría sin empleo*
*pero era algo más que eso*
*pertenecía al grupo de los que no tienen porvenir*
*lo cual hacía aún mas ilegible*
*su presente imperfecto*

Passava per la sensazione che sarebbe rimasto senza impiego
ma era qualcosa di più di questo
apparteneva al gruppo di quelli che non hanno un avvenire
il quale rendeva ancora più illeggibile
il suo presente imperfetto

*No ser nadie a veces era cómodo*
*como ser invisible*
*podías caminar entre la gente*
*los maestros de escuela*
*los trabajadores que iban hacia sus oficinas*
*sin ser advertido*
*ni acechado*

Non essere nessuno a volte era comodo
come essere invisibile
potevi camminare tra la gente
i maestri di scuola
i lavoratori che andavano verso i loro uffici
senza essere notato
o spiato

*Todos recibían el llamado a volver*
*las tintoreras los oficinistas*
*los hijos de los padres felices*
*ser un empleado provisorio era una invitación*
*a pasearse por el buzón infructuosamente*
*una incitación a desaparecer*

Tutti ricevevano l'avvertimento a rientrare
quelle delle tintorie quelli degli uffici
i figli dei genitori felici
essere un impiegato provvisorio era un invito
a passare alla buca delle lettere inutilmente
un'incitazione a sparire

*Agosto en Roma*

*un viento discreto exalta los árboles*
*y los coloca en su lugar exacto*

*aprende a reposar*
*su idea de futuro*

*la brisa silencia el fragor de su cabeza*

*ve los anhelos alejarse*
*como un papel*

Agosto a Roma

un vento discreto esalta gli alberi
e li pone nel loro luogo esatto

impara a riposare
la sua idea di futuro

la brezza zittisce il caos della sua testa

vede le ansie allontanarsi
come un pezzo di carta

*La ciudad se despierta*
*es septiembre*
*el tranvía pasa a las 6*
*los vidrios de los autos están empañados*
*las madres se han levantado felices*
*de deshacerse de los pequeños*
*los enamorados saben que volverán con sus amantes*
*todo parece formar parte de un circo*
*los relojes son útiles como nunca*
*los quioscos brillan*
*sólo pensionados y precarios*
*se abotonan las largas batas de casa*
*y van lentos a la cocina a montar el café*

La città si sveglia
è settembre
il tram passa alle 6
i vetri delle macchine sono appannati
le madri si sono alzate felici
di sbarazzarsi dei piccoli
gli innamorati sanno che torneranno con i loro amanti
tutto sembra far parte di un circo
gli orologi sono utili come non mai
le edicole brillano
solo pensionati e precari
si abbottonano le lunghe vestaglie
e vanno lentamente in cucina a fare il caffè

*La tercera parada es el hospital*
*a la derecha se suspende en el aire*
*la mano de una mujer de piedra*
*incólume*
*el tiempo no la roza*
*tampoco las estaciones duras*
*ni el hampa ni los perros*
*con sarcasmo el azar sigue moviendo fichas*
*que se agregan a la travesía*

La terza fermata è l'ospedale
a destra sta sospesa nell'aria
la mano di una donna di pietra
incolume
il tempo non la logora
nemmeno le dure stagioni
né i vandali né i cani
con sarcasmo il caso continua a muovere tessere
che si aggiungono al tragitto

*Le pide que aprecie su libertad*
*sirve su copa de vino y la coloca sobre la mesa*
*es mediodía*
*aún no se ha duchado*
*lo intentó todo*
*se sentó en las iglesias a meditar quién era*
*leyó montones de páginas de periódicos vacíos*
*quizás eran las consecuencias de ser libre*
*preguntarse cosas que no tienen respuesta*
*mejor sería poner la atención en el nudo del zapato*
*que se ha desatado*

Le chiede che apprezzi la sua libertà
serve il bicchiere di vino e lo mette sulla tavola
è mezzogiorno
ancora non si è fatto la doccia
le ha provate tutte
si è seduto in chiesa a meditare su chi fosse
ha letto parecchie pagine di giornali vuoti
forse erano le conseguenze dell'essere libero
del chiedersi cose che non hanno risposta
meglio sarebbe concentrarsi sul nodo della scarpa
che si è slacciato

*La invisibilidad la toma*
*no se reconoce al espejo*
*no sabe llenar planillas*
*un error en su cédula*
*se arrepiente de haberle apostado todo al juego*
*sin fichas*
*queda sólo un exiguo e inconfesable triunfo*
*su única salida*
*ser un fantasma*
*pasar a través de los vivos*
*que salen ausentes de bufetes y oficinas*

L'invisibilità la prende
non si riconosce allo specchio
non sa riempire moduli
un errore nel suo documento
si pente di aver scommesso tutto al gioco
senza *fiches*
resta solo un modesto e inconfessabile trionfo
la sua unica uscita
essere un fantasma
passare attraverso i vivi
che escono assenti da studi e uffici

*Los dilemas también son lugares de espera*
*buenas excusas para dilatarse*
*disfrutar el privilegio de no ser nadie*
*de no tener la obligación de decidir*
*por momentos alza la cabeza*
*se asegura de que todo prosiga como siempre*
*y regresa al letargo*
*ausculta el pulso de las calles*
*repasa su partitura intacta*
*Ha llegado a la última parada*
*los edificios no tienen nada que darle*
*el conductor fuma un cigarrillo sin voltear hacia atrás*
*no estorba ni tiene prisa*
*el reloj sigue su curso y el autobús aguarda*
*como una casa fiel*
*el próximo turno*

I dilemmi sono anche luoghi di attesa
buone scuse per rimandare
sfruttare il privilegio di non essere nessuno
di non avere l'obbligo di decidere
a volte alza la testa
si assicura che tutto continui come sempre
e torna al letargo
ascolta il pulsare delle strade
ripassa il suo spartito intatto
È arrivato all'ultima fermata
gli edifici non hanno nulla da dargli
il conducente fuma una sigaretta senza voltarsi indietro
non disturba né ha fretta
l'orologio prosegue il suo corso e l'autobus attende
come una casa fedele
il prossimo turno

*De alguna forma el precario es como un muerto*
*se asemeja a los otros porque también compra café y pan*
*pero una paciencia para mirar alrededor lo diferencia*
*una contracción recurrente que a menudo lo hace mirar el suelo*
*ha roto vínculos con lo ilusorio*
*salvo una frase que por momentos le viene a la cabeza*
algo tiene que pasar
*pero es cada vez menos frecuente*

In qualche modo il precario è come un morto
assomiglia agli altri perché compra anche lui caffè e pane
ma una pazienza nel guardarsi attorno lo rende diverso
una contrazione ricorrente che spesso gli fa guardare il pavimento
ha rotto vincoli con l'illusorio
eccetto per una frase che a volte gli viene in testa
*qualcosa deve succedere*
ma è ogni volta meno frequente

*Ve a través de la ventana*
*un beodo cabecea en el asiento de atrás*
*no hay peatones esperando en los semáforos*
*se siente afortunada*
*los minutos no la acosan*
*nadie la espera para cenar*
*cada uno aprovecha la dádiva a su manera*
*se disipa en un sopor humeante*
*sube a la ola del minuto*
*que escanea en detalle la ciudad*

Vede attraverso la finestra
un ubriaco si assopisce sul sedile posteriore
non ci sono pedoni che attendono ai semafori
si sente fortunata
i minuti non la incalzano
nessuno l'aspetta per cenare
ognuno sfrutta il privilegio a suo modo
si dissolve in un sopore fumante
sale sull'onda del minuto
che scansiona dettagliatamente la città

*Aunque – no nos engañemos -*
*la precariedad siempre marcó su vida*
*había hecho elecciones ligeras*
*pasó años extasiada con la interioridad de los muros*
*tratando de esquivar los antojos del clima*
*no había invertido en propiedades*
*ni en matrimonios duraderos*
*¿qué podía esperarse ahora?*
*el final que aguarda a los que no tienen rostro*
*un final sin hilo aparente*

Sebbene – non ci prendiamo in giro –
la precarietà avesse sempre segnato la sua vita
aveva fatto scelte leggere
passato anni estasiata dall'interiorità dei muri
provando a schivare i capricci del clima
non aveva investito in proprietà
né in matrimoni duraturi
che poteva aspettarsi adesso?
il finale che riguarda quelli che non hanno volto
un finale senza filo apparente

*Dónde están los hombres que trabajan*
*dónde están los hombres que aparecen en las nóminas de los ministerios*
*dónde puede hallárselos*
*contar con ellos*
*hacerles preguntas*
*saber de sus repulsiones*
*dónde están*
*si en el espacio vacío del día que transcurre*
*no pueden verse*

Dove sono gli uomini che lavorano
dove sono gli uomini che compaiono nelle liste dei ministeri
dove si può trovarli
contare su di loro
fargli domande
conoscere le loro repulsioni
dove sono
se nello spazio vuoto del giorno che trascorre
non si possono vedere

*A decir verdad*
*sólo tenía un discreto deseo*
*quedarse mirando fijamente*
*el paso de la araña sobre su tela*
*en el vértice de la ventana*
*desentenderse del tiempo*
*y que se prolongara hasta la cena*
*sin tener que bajar a la calle*
*esbozar una frase*
*hacer reclamos*

A dire la verità
aveva solo un discreto desiderio
restarsene a fissare
il passaggio del ragno sulla sua tela
in cima alla finestra
trascurare il tempo
e che questo si dilatasse fino alla cena
senza dover scendere in strada
abbozzare una frase
fare reclami

*Tampoco hay mucho que decir sobre una vida provisoria*
*no hay episodios contundentes*
*ni argumentos que valga la pena narrar*
*pequeños actos cotidianos*
*sin testigos*
*míseras rutinas*
*que a nadie importan*
*gestos y preferencias irrelevantes*
*uno que otro tic*
*que podrían obviarse porque nada aportan ya*
*a la trama de una historia sin porvenir*

Non c'è molto da dire su una vita provvisoria
non ci sono episodi convincenti
né argomenti che valga la pena narrare
piccole azioni quotidiane
senza testimoni
misere abitudini
che a nessuno importano
gesti e preferenze irrilevanti
alcuni tic
che si potrebbero ignorare perché nulla più apportano
alla trama di una storia senza avvenire

*La vida es peligrosa*
Buddha

*Descarnada*
*en la parada fría de la noche*
*aparece la ciudad*
*la ciudad me llama como una sirena*
*no volteo*
*me cubro la cara con las almohadas*
*encrucijadas*
*autopistas*
*vida anónima de los caminos*
*reciban a este pasajero sin boleto*
*denle albergue*
*para que pueda transitar*
*sus dominios*
*ofrézcanle calor*
*háganle creer que un día*
*tocará los árboles que ve*
*déjenle la esperanza*
*de estar acompañado*
*por los dementes*
*por los ancianos*
*por los que burlan las leyes*
*simples espectadores*
*déjenle vivir*
*en su regazo*
*permítanle anestesiar*
*la caída*
*el regreso*
*la desaparición*

*La vita è pericolosa*

Buddha

Scarna
alla fermata fredda della notte
appare la città
la città mi chiama come una sirena
non mi volto
mi copro la faccia con i cuscini
incroci
autostrade
vita anonima delle strade
accolgano questo passeggero senza biglietto
gli diano riparo
perché possa percorrere
i suoi domini
gli offrano calore
gli facciano credere che un giorno
toccherà gli alberi che vede

gli lascino la speranza
di venire accompagnato
dai dementi
dagli anziani
da chi elude le leggi
semplici spettatori
lo lascino vivere
sul suo grembo
gli permettano di anestetizzare
la caduta
il ritorno
la scomparsa

*Los trabajadores reciben encargos*
*como segmentos de vida pasajera*
*el tiempo digital anuncia horas segundos*
*en línea*
*el precario se dirige a su iglesia*
*da la misa aunque no haya feligreses*
*y es que si los hubiera*
*no sería  capaz de persuadirlos*
*lo habita un presente infinito*
*una muerte sin tratamiento*
*sin pasado ni memoria*
*le recuerda*
*que es nadie*

I lavoratori ricevono incarichi
come segmenti di vita passeggera
il tempo digitale annuncia ore secondi
in linea
il precario si dirige alla sua chiesa
dice messa sebbene non ci siano fedeli
è che se ci fossero
non sarebbe capace di persuaderli
lo abita un presente infinito
una morte senza cura
senza passato né memoria
gli ricorda
che non è nessuno

*La discontinuidad de la historia de los que no existimos*
*de los que aparecemos un día como un punto*
*en una nada sin consecuencia*
*ni contexto*
*el paso abrupto que no deja amigos*
*ni documentos*
*ni herederos*
*la existencia espectral  que no consta*
*en plantilla*
*o pensión*

La discontinuità della storia di noi che non esistiamo
di noi che appariamo un giorno come un punto
in un nulla senza conseguenza
né contesto
il passaggio scosceso che non lascia amici
né documenti
né eredi
l'esistenza spettrale che non risulta
in ruolo
o in pensione[1]

[1] Carmen Leonor Ferro è nata a Caracas (Venezuela) e vive a Roma dal 2004. Dopo essersi laureata in Chimica presso l'Università "Simón Bolívar", ha iniziato a coltivare l'attività editoriale e letteraria. Oltre a collaborare con varie riviste, ha pubblicato fino a oggi tre libri di poesia: *El viaje* (Premio Monte Avila Editores per inediti, 2004); *Acróbata* (Raffaelli, 2011); *En subjuntivo* (Raffaelli, 2016). Ha tradotto in spagnolo diversi poeti italiani, tra cui Giuseppe Ungaretti, Antonia Pozzi, Sandro Penna, Claudio Damiani e Annalisa Mastretta, e ha curato per il mercato ispanico l'antologia di narratori italiani contemporanei *Fronteras permeables* (Bid&Co editor, 2013). In Venezuela ha fondato la casa editrice Luna Nueva, legata all'Universidad Metropolitana, istituzione per la quale si è occupata di didattica e direzione culturale. Ha inoltre diretto diverse collane di poesia ispanica contemporanea per vari editori italiani (Raffaelli, Ponte Sisto *etc*.). Attualmente, oltre che alla scrittura poetica e alla traduzione, si dedica all'insegnamento della lingua spagnola in varie scuole e università romane. [*D. d. R.:* siamo molto lieti e orgogliosi di pubblicare questi versi inediti di Carmen Leonor Ferro sia per l'indubbio valore poetico delle sue composizioni sia per le importanti tematiche che trattano, essendo il precariato uno dei drammi della società attuale. «Diacritica» è nata anche con l'obiettivo di sostenere alcuni giovani nella loro strenua lotta per uscire dalla dura condizione del precario e si avvale anche della collaborazione di studiosi e saggisti che conoscono bene le difficoltà del vivere per chi è immerso per anni, come in una paralizzante palude, nel limbo del precariato. Con la speranza che la legislazione italiana ed europea evolva rapidamente nella direzione di un urgente risanamento di tale piaga sociale, accogliamo gli icastici versi di Carmen Leonor Ferro, sperando che siano utili anche a richiamare attenzione su questo terribile fenomeno, non solo giovanile, cui ancora non si è trovata adeguata soluzione. La ringraziamo di cuore per aver sentito la necessità di mettere la propria sensibilità poetica al servizio di un tema di così scottante attualità e per aver scelto «Diacritica» per la pubblicazione dei suoi inediti].

# *Juan Ramón Masoliver, un mediatore culturale tra Spagna e Italia*

## *Masoliver: "Profili" e "ombre"*

Grazie ai contributi di svariati studiosi che ne stanno riconsiderando il ruolo, a vent'anni dalla sua scomparsa si torna a parlare di Juan Ramón Masoliver. A causa del suo inquadramento nel primo Franchismo, per lungo tempo il suo nome è stato dimenticato in Spagna, mentre la sua produzione non è mai stata veramente studiata in Italia. Allo stesso modo, la sua permanenza in questo paese è stata raccontata più in chiave etnocentrica che in quella di mediazione culturale. Con questo lavoro desideriamo riportare alla luce una figura controversa che, seppure con le sue ombre, indubbiamente agì da mediatore tra i due paesi e le due culture. Un ruolo, questo, che Masoliver portò avanti ben oltre gli anni delle dittature e che, grazie alla sua attività di corrispondente per importanti testate spagnole, lo vide impegnato costantemente nella selezione e diffusione di autori e opere di entrambi i paesi, mentre come traduttore si dedicava alla ricerca dell'interpretazione profonda della cultura italiana.

Il nostro studio parte da un'indagine che si compone di varie testimonianze messe a confronto con *Perfil de sombras*, una raccolta dei suoi articoli e saggi riuniti in forma autobiografica nel 1994.

Negli anni della sua formazione, Juan Ramón Masoliver Martínez de Oria (Zaragoza 1910-Barcellona 1997) maturò un certo interesse per l'Italia grazie ai contatti con l'avanguardia catalana e *noucentista*. In questo senso, lo studio di Sonia Hernández, *La formación de un humanista*[1] - attualmente unica monografia dedicata a questo personaggio - ha evidenziato il ruolo dell'*Ateneo* barcellonese, il luogo in cui i giovani intellettuali avevano accesso a riviste moderne e internazionali, così come quello delle *tertulias* del Café Colón o del Café Lyon, dove si riunivano

[1] S. HERNÁNDEZ, *La formación de un humanista. Juan Ramón Masoliver (1910-1936)*, Trabajo de investigación, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010 (http://www.recercat.cat/handle/2072/97235).

Sebastià Gasch, Vicente Foix, Lluis Montanyà, Salvador Dalí, Guillermo Díaz-Plaja e Max Aub. Il gruppo era in contatto con il circolo futurista catalano da cui filtravano le novità culturali dall'Europa e, del resto, per la vicinanza con la Francia e grazie al suo tessuto socioeconomico, la Catalogna fu il centro nevralgico della ricezione delle avanguardie in Spagna. In particolare, la celebre conferenza di André Bretón del 1922 spostò l'attenzione dei circoli sul Surrealismo, attenuando l'impatto prodotto dal Futurismo; tuttavia, l'influenza italiana continuò a essere molto presente tra gli intellettuali catalani, tra i quali spiccava la figura di Eugeni D'Ors (Xènius) con il suo *Noucentisme*. Il tardivo e periferico influsso delle avanguardie lasciò traccia nella prima rivista diretta da Masoliver, «*Hélix*» (febbraio 1929-maggio 1931). Pubblicata in catalano, aveva un pubblico ridotto, ma fu lo stesso un canale importante per l'introduzione del Surrealismo in Spagna. Con i suoi dieci numeri e le sue collaborazioni, la rivista collegò il mondo universitario con quello degli intellettuali, collocandosi sul piano delle avanguardie internazionali. Vi presero parte Guillermo De Torre, Joan Mirò, Ramón Gómez de la Serna, César Arconada e Benjamín Jarnés, oltre a Díaz-Plaja, Dalí e il direttore italianofilo e filofascista di «*La Gaceta Literaria*» Ernesto Giménez Caballero, «*puerto de todas las vanguardias*»[2]. Per diversi aspetti, come le allusioni alla gioventù e alle macchine (si pensi allo stesso titolo «*Hélix*»), la rivista rimandava al movimento di Marinetti mentre, per altri tratti, si confondeva con un Futurismo ormai filtrato anche dal Fascismo. Di fatto, come nella coeva «*Gaceta Literaria*» (Madrid 1927-1932), in «*Hélix*» uscivano articoli che guardavano con simpatia a questa dottrina, tanto che il numero 5 del 1929 fu censurato a causa della presenza di un testo di Giménez Caballero dal titolo *Unas líneas autobiográficas*. L'avvicinamento di Masoliver al fascismo avvenne non solo grazie ai contatti con Giménez Caballero, ma anche a quelli con Vicente Foix (Fòcius), altro personaggio che sosteneva l'avanguardia anche in politica. Così, il numero 7 di «*Hélix*» venne dedicato a questo poeta catalano comparandolo, tra l'altro, con un altro intellettuale italianofilo nonché futuro fascista: il già citato

[2] J. R. MASOLIVER, *Perfil de sombras*, Barcelona, Destino, 1994, p. 34.

Xènius. Masoliver faceva riferimento al *Furofascismo catalán* di Foix, una combinazione tra Futurismo e Fascismo che, tra l'altro, portò Foix a sostenere la campagna in Abissinia. Tra l'autunno del 1930 e il 1931 Masoliver si spostò a Parigi, curando da lì la pubblicazione del numero 10 di «*Hélix*» che uscì con il titolo di «*Butlletí de l'agrupament escolar de l'acadèmia laboratori de Ciències Mèdiques*» con contributi di Gasch, Miró, Foix, Dalí e del futurista catalano Sebastià Sánchez-Juan. Il periodo parigino segnò, comunque, il momento della sua *desintoxicación* dall'avanguardia: s'immatricolò all'Institut des Hautes Études Internationales della Sorbona per studiare legge, anche se per qualche tempo continuò in realtà le sue frequentazioni nei caffè de La Coupole, Cyrano, Bourse e a casa dei Dalí, entrando in contatto con Buñuel, Cunard, Aragon, Breton e con Joyce. Quest'ultimo, amante dell'Italia, lo spinse a viaggiare mettendolo in contatto con Ezra Pound, anche se fu in occasione di un viaggio a Barcellona che Jordi Rubió propose a Masoliver di occupare il posto di lettore di spagnolo all'Università di Genova.

***Melodia italiana***

Alla fine del 1931, Masoliver conobbe Eugen Haas, lettore di tedesco del suo stesso ateneo, con cui condivideva gli interessi culturali e che era fascista. Entrambi entrarono in contatto con Gino Saviotti, il quale li avrebbe invitati a collaborare agli ultimi numeri del supplemento culturale dell'«Indice» (1930-1931), che si chiuse con un «Almanacco Critico delle Lettere Italiane», curato dallo stesso Saviotti e da Ezra Pound e che comprendeva testi di Carlo Emilio Gadda, Benedetto Croce, Francesco Bruno e Cesare Zavattini. Masoliver si occupò della poesia spagnola per la sezione *Le letterature straniere e i loro reflessi in Italia*, che chiudeva il volume. Nella sua introduzione rimarcava come in Italia non si conoscessero autori ispanici ad eccezione di San Juan de la Cruz e Garcilaso de la Vega e, per la prima volta, proponeva le sue traduzioni di Juan Ramón Jiménez e di alcuni poeti della *Generación del 27* come Rafael Alberti, Luis Cernuda e Manuel Altolaguirre.

Contemporaneamente, Pound aveva creato un circolo di intellettuali a Rapallo, dove risiedeva dal 1924. Stava lavorando ai suoi *Cantos* - opera scritta in diverse lingue che lo ossessionò per tutta la vita – e collaborava con riviste e giornali italiani e stranieri; faceva conferenze, s'interessava di musica antica e in più sosteneva il Fascismo e soprattutto Mussolini, arrivando a realizzare il soggetto del film di propaganda fascista *Le Fiamme nere*[3]. Tuttavia, a Rapallo non c'era solo Pound: nello stesso periodo soggiornarono lì intellettuali e artisti internazionali come Gerhart Hauptmann, W. B. Yeats, Emil Ludwig, Jacob Wassermann, Oskar Kokoschka, Gerhart Münch, Max Beerbohm, Sem Benelli, Salvator Gotta, Thomas Mann, o Franz Werfel[4]. Saviotti e Pound coordinarono un altro supplemento letterario, quello del quotidiano locale «Il Mare» (1932-1933). Vi collaborarono Francesco Cerio, Emanuel Gazzo, Edmondo Dodsworth, mentre Haas, Masoliver e il poeta americano Basil Bunting approfondivano i temi internazionali occupandosi degli artisti stranieri che soggiornavano in Liguria, ma anche di Carducci e Cavalcanti. Nel secondo numero del 15 ottobre 1932 Masoliver pubblicò diversi contributi in italiano: *Osservazioni al redattore di 'The European Caravan', A toute épreuve, Un vero grande libro sulla Spagna*. In essi si può apprezzare il suo eclettismo, giacché mischiava giudizi sui poeti spagnoli classici e nuovi con considerazioni politiche antirepubblicane. Ad esempio, recensendo il nuovo libro di Giménez Caballero, *Genio de España* (1932), Masoliver esaltava la Spagna cattolica dal passato imperiale e allo stesso tempo si mostrava critico nei confronti del Futurismo a proposito del romanzo di Benedetta Marinetti *Viaggio di Gararà*. Altrove, firmandosi con le iniziali J. R. M., criticava l'attribuzione di incarichi di governo alle donne da parte della II Repubblica, parlava dei Gesuiti (gennaio 1933) e della cultura spagnola (*Indice della nuova lirica spagnola*) o lamentava il trattamento riservato a D'Ors da una parte degli intellettuali (febbraio 1933).

---

[3] Cfr. A. RINALDI, *"Le fiamme nere": cine para celebrar la sublevación fascista*, in AA.VV., *La Historia, lost in translation?*, Actas del XIII Congreso de Asociación de Historia Contemporánea, coord. da D. González Madrid, M. Ortiz Heras, J. Sisinio Pérez Garzón, Ediciones de la Universidad de Castilla-la Mancha 2017, pp. 3267-77.

[4] G. BACIGALUPO, *Ieri a Rapallo*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2002, p. 11.

Del soggiorno italiano arrivavano notizie in Spagna grazie alle sue corrispondenze. Masoliver pubblicava anche su «*Mirador*» (Barcellona, 1929-1937) dagli anni di «*Hélix*». Era una rivista che si occupava di tecnologia, di nuove forme di consumo e di comunicazione, pur non trascurando l'impegno politico. Qui Masoliver si occupò ancora di cultura, scrivendo ben ventuno articoli su Rapallo, ma riferiva anche delle diatribe di Podrecca, Moravia, Gentile e Croce con l'editore Hoepli, mostrava il suo interesse per Verga, Tozzi, Puccini, Pirandello, Borgese, Aniante e Svevo. Metteva a confronto le due nazioni collocando la spagnola in secondo piano e ammirando l'interventismo fascista in cultura e in economia, il che spiegava, secondo lui, anche l'ottimo momento che viveva il cinema italiano.

Masoliver lasciò il golfo del Tigullio quando divenne redattore della «*Vanguardia*» ed è il motivo per il quale arrivò a Roma nel 1934[5]. Le sue collaborazioni furono in linea con quelle già osservate per «*Mirador*», un incarico decisivo per la sua carriera, che si completò con corrispondenze per «*El Nervión*» e per «*El Sol*», unendosi così allo stuolo di giornalisti e scrittori che mandavano cronache dall'Italia.

Sebbene Masoliver potesse essere già definito fascista prima del suo arrivo in Italia, qui certamente radicalizzò le proprie convinzioni politiche ed estetiche. Gli articoli del suo *Correo italiano* iniziato il 21 novembre 1933 per «*La Vanguardia*» furono ben settantuno. Hernández li ha suddivisi tematicamente in articoli di politica, società, cultura, economia e religione[6]. I primi furono la maggior parte: trentacinque s'incentravano sui riti fascisti e sull'occupazione dell'Abissinia, giustificata, come sosteneva Eugenio Montes, dalla presunta inferiorità della cultura autoctona. Di taglio ancora più politico furono i contributi inviati come redattore-corrispondente per «*El Sol*» (dal 1935), e molti finirono in prima pagina. Infatti, tra allusioni a temi cari al Pound degli anni Trenta, sottolineava la quantità e l'eroismo degli studenti che partivano per l'Abissinia, paragonandoli ai patrioti del Risorgimento italiano e, in

[5] C. GELI, *Joan Ramon Masoliver: L'enyor d'aquell periodisme*, in AA. Vv., *Periodistes sota censura. De la fi de la Guerra Civil a la Llei de Premsa*, Barcelona, Collegi de Periodistes de Catalunya/Diputació de Barcelona, 1999, p. 28.
[6] S. HERNÁNDEZ, *La formación de un humanista*, op. cit., p. 154.

ambito ispanico, al quattrocentesco *Doncel di Sigüenza*, descrivendoli non solo come volontari ma come emigranti in cerca di fortuna. Le corrispondenze si fecero più rare con il passare dei mesi, fino ad arrivare agli albori dell'insurrezione nazionalista. Masoliver andò via e cedette il proprio studio al numero 33 di via Margutta a un altro corrispondente: César González Ruano[7]. Proprio da Rapallo, «*como hijo de una familia severamente católica*»[8] partì per combattere al fianco del *bando nacional* e concludendo l'esperienza dell'effimero "Club Tigullio"[9].

Durante la guerra partecipò attivamente alla propaganda di Franco nel gruppo dei "catalani di Burgos"[10]. In quel periodo continuò il carteggio con Pound, in cui l'americano si mostrava interessato alla guerra e in cui in più di un'occasione gli chiese di pubblicare i suoi *Cantos*[11].

Come corrispondente sarebbe ritornato in Italia in piena *posguerra*, dopo il conflitto che aveva dissanguato il suo paese. Di nuovo a Roma, non ritrovò subito Pound sebbene, come racconta lui stesso, «*vivíamos el uno cerca del otro, yo en el Hotel Boston, en la vía Lombardía, y él en el Hotel Italia, en la vía Barberini*»[12].

Di questo periodo sappiamo che lavorò attivamente per la rivista italo-spagnola bilingue «Legioni e Falangi»/«*Legiones y Falanges*» (1940-1943), un prodotto estremamente in linea con i suoi interessi e diretto da Agustín de Foxá, allora a capo della Falange in Italia. Masoliver firmò molti articoli e la rubrica di attualità nelle due lingue "*Trenta giorni a Roma* / Treinta días en Madrid", a volte anche come *Flecha negra*, *R* o *JRM*. Si tratta di un anonimato imposto, caratteristico delle pubblicazioni dell'ultimo fascismo e del primo franchismo, per cui gli intellettuali e gli artisti

[7] C. GONZÁLEZ RUANO, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, Sevilla, Renacimiento, 2004.
[8] S. HERNÁNDEZ, *La formación de un humanista*, op. cit., p. 6.
[9] E. HAAS, *En memòria del poeta dels "temps daurats de Rapallo*, in «*Quaderns de Vallençana*», 2, 2004, pp. 123-27.
[10] J. GRACIA, *La vida rescatada de Dionisio Ridruejo*, Barcelona, Anagrama, 2008.
[11] Masoliver insieme a Pujol aveva fondato una casa editrice, Yunque (1939-1940), che, nonostante le affinità con il regime, avrebbe avuto vita breve a causa della censura. Il primo libro per la collezione «*Poesía en la mano*» fu una sua traduzione delle *Rime* di Dante e l'ultimo la sua antologia poetica castigliana *Las Trescientas* (1941), in cui fu incluso García Lorca.
[12] S. HERNÁNDEZ, *La formación de un humanista*, op. cit., p. 142.

dovevano "umiliarsi", sottomettersi alla loro funzione e praticare la propria arte come tecnici al servizio del bene collettivo, la Patria.

Non si è ancora scritto sul suo ritorno in Spagna, ma il 1941 dal punto di vista storico fu molto significativo per le fila della Falange, con l'esclusione di Dionisio Ridruejo e dei suoi dal potere. A margine di questo avvenimento, che sembra collegato alle epurazioni avvenute nella Falange, Masoliver avrebbe detto che «*en 1941 le echaron de allí*»[13], mentre lo stesso Ridruejo in quel periodo si incontrò con lui in più occasioni in Catalogna[14]. Questo dissenso fu evidente non appena arrivarono le prime sconfitte in guerra dell'Italia fascista. Nel 1948 Dionisio Ridruejo, diventato un corrispondente ai limiti della dissidenza, lo ricorda nella capitale e, di fatto, presto uscirà la sua personale *Guía de Roma e itinerarios de Italia* (1950) [15].

### *Masoliver, mediatore di un destino*

A partire dagli studi condotti da chi scrive sul ruolo della traduzione come "specchio identitario" nei regimi dittatoriali avutisi in Spagna e in Italia nel secolo scorso[16] e proseguiti, attraverso diversi contributi, con l'analisi delle prassi traduttive orientate all'emersione degli aspetti marcatamente ideologici dei testi in base al loro destinatario[17], si è approdati a un'indagine puntuale delle capacità di mediazione culturale degli individui coinvolti nei diversi progetti editoriali, della loro qualità di

[13] 'Nel 1941 lo cacciarono da lì'.
[14] Cfr. A. SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, *Juan Ramón Masoliver, el último vanguardista*, in «*Insula: Revista de letras y ciencias humanas*», nn. 595-596, 1996, p. 16.
[15] J. R. MASOLIVER, *Guía de Roma e itinerarios de Italia*, Barcelona, Ariel, 1950.
[16] C. SINATRA, *La traduzione come specchio identitario in "Legioni e Falangi"/ "*Legiones y Falanges*"*, in *Stampa e Regimi. Studi su* Legioni e Falangi/ *Legiones y Falanges*, una *Rivista d'Italia e di Spagna*, a cura di C. Sinatra, Bern, Peter Lang, 2015.
[17] C. SINATRA, *Procedimenti traduttivi e processi identitari*, in *Classicità e* compromiso *nella traduzione tra Italia e mondo iberico*, n. monografico di «Diacritica» a cura di G. Dionisi, G. Fiordaliso e M. Lefèvre, a. II, fasc. 6 (12), 25 dicembre 2016, pp. 45-57 (http://diacritica.it/traduzione-e-inediti/procedimenti-traduttivi-e-processi-identitari.html).

trasporre il testo in un contesto ideologicamente predeterminato in cui il Fascismo italiano si amalgamava con il primo Falangismo.

Proprio alla luce di questa prospettiva, studiare oggi il contributo di Masoliver come mediatore si conferma illuminante per comprendere quali siano i meccanismi attraverso cui la traduzione diventa dispositivo del potere. Partendo dalla sua traiettoria esistenziale, ricostruita in parte qui da Alina Navas, desidero presentare i primi risultati di un approccio interdisciplinare storico-letterario e traduttologico che fanno di questa figura di intellettuale, ancora troppo poco indagata, il prototipo del mediatore che, sia pur per questioni ideologiche, con la sua attività di traduttore riesce a instaurare una connessione profonda tra le due culture, fino a interiorizzarle e a divenire un soggetto "biculturale". Grazie a un'attenta ricognizione delle pagine culturali e politiche delle riviste con cui Masoliver collaborò nel periodo del Fascismo e dei testi letterari da lui tradotti negli anni e considerati nella loro dimensione bilingue, le linee di ricerca che si sono aperte sono molteplici e intendono svelare l'importanza e la "visibilità" del traduttore, esplorarne la lingua e la capacità di mettere in relazione più culture, diventando, a volte, portavoce del regime.

Una prima idea di mediazione, di carattere più generale, se vogliamo, si lega all'idea di "*destino nacional*" che Franco voleva promuovere nell'opinione pubblica e che si perseguiva anche attraverso una concezione ideologica della traduzione, collegando questa attività direttamente con i regimi stessi e con il controllo che essi avevano sull'industria culturale. Il ragionamento parte dall'anonimato delle traduzioni che permettono la doppia edizione di riviste come «Legioni e Falangi», in una logica di spersonalizzazione che riguarda anche i processi di edizione. Nonostante l'importanza come fonte storica che ebbe questa iniziativa editoriale nei rapporti culturali tra le due dittature, o forse proprio per il peso e la carica ideologica dei suoi contenuti, molti contributi rimangono senza firma[18]. Tuttavia, alla luce dell'approccio interdisciplinare intrapreso, che tiene in considerazione sia la formazione sia le tappe dell'esperienza di Masoliver in Italia e la sua conoscenza

[18] A. NAVAS, *Gráfica y totalitarismo. El caso de la revista* Legiones y Falanges, in *Stampa e Regimi. Studi su Legioni e Falangi/* Legiones y Falanges, una *Rivista d'Italia e di Spagna*, op. cit., p. 56.

degli aspetti più profondi della cultura e della pluralità dialettale di questo paese, è possibile dimostrare che proprio la sua figura è alla base della redazione e della traduzione di molti contributi anonimi in cui, tra l'altro, non manca mai una riflessione di tipo meta-traduttivo.

In seconda battuta, un atteggiamento diverso rispetto a quello dell'anonimato imposto, ma che sempre ha a che vedere con l'identità, è emerso grazie al lavoro di catalogazione del *corpus* di «Legioni e Falangi» in nostro possesso. Oltre ai testi a firma di Juan Ramón Masoliver, ce ne sono diversi di tale J. Martínez de Oria, di argomento strettamente politico e sempre redatti nelle due lingue[19]. A partire dalla ricostruzione dei suoi spostamenti e dalla sua attività come esponente di spicco della Delegación de Prensa y Propaganda e *in primis* grazie ai riferimenti intertestuali che abbiamo ricostruito nei contributi analizzati, è stato possibile ricondurre questi testi a Masoliver, che qui si firma con l'iniziale e il cognome della madre: J. Martínez de Oria. Non è la prima volta che l'autore opera uno sdoppiamento della propria identità, ed è interessante notare che lo fa sempre in funzione del suo "biculturalismo". Scrive Hernández che negli anni giovanili di sperimentazione surrealista «*firmaba en «Ginesta», «Hélix» y «Mirador» como Joan Ramon Masoliver, mientras que en castellano firmaba los que* escribiría para «*La Vanguardia*»[20]. Più avanti nel tempo siglerà ancora come Joan Ramon Masoliver solo la *Presentaciò* della raccolta *James Joyce en els seus millors escrits* (Arimany 1982). Il saggista e critico dà prova di essere un profondo conoscitore della variante colta del catalano, e alle testimonianze che si riferiscono agli anni giovanili di Masoliver[21] possiamo aggiungere la sua versione in castigliano di numerosi libri di poesia di autori catalani. Sono ormai gli anni in cui l'eco di ogni tipo di influenza ideologica è lontana e Masoliver nel tempo pubblica in edizione bilingue e sempre per case editrici di Barcellona una selezione di Ausiàs March (*Antologia poètica* e *Canto espiritual precedido de Tercer canto de*

[19] J. MARTÍNEZ DE ORIA, *Política nueva de la Falange*, in «*Legiones y Falanges. Revista mensual de Italia y de España*», 4, I, 1941, pp. 15-16.
[20] S. HERNÁNDEZ, *La formación de un humanista*, op. cit., p. 43.
[21] *Ibidem.*

*muerte*)[22]; i libri *Bien lo sabéis y es profecía* e *Treinta poemas* del già citato Vicente Foix[23]; *Primera historia de Esther* di Salvador Espriu[24]; *Nabí* di Josep Carner[25], insieme a José Augustín Goytisolo, del quale a sua volta tradurrà nel 1993 la *Novìssima oda a Barcelona*[26].

Tuttavia, è ragionevole credere che l'abbandono del catalano adottato nelle pubblicazioni degli esordi in favore del castigliano e addirittura dell'italiano potrebbe essere avvenuto nell'ottica della politica linguistica adottata dal regime, per via della tendenza della Spagna franchista a rifiutare le lingue periferiche a favore dell'imposizione della lingua centrale. È il momento in cui Masoliver consolida la propria posizione in seno al Movimento a capo della Delegación de Prensa y Propaganda. Allo stesso modo si può pensare, dunque, che per le medesime "ragioni di stato" legate alle svariate attività di propaganda da lui svolte anche sul suolo italiano come personaggio vicino all'ambasciata di Spagna, il catalano sia sostituito non dall'italiano inteso come lingua standard, ma proprio dalla "lingua di Mussolini", un linguaggio ideologicamente orientato e intriso di riferimenti culturali cari al fascismo. Infatti, ancora lui nel 1957 curerà per la casa editrice Destino la traduzione, il prologo e le note del III volume del *Contromemoriale* di Bruno Spampanato, dandogli il titolo emblematico *El último Mussolini*.

Nell'ambito di un biculturalismo acquisito[27], che ben risponde a quella concezione identitaria italo-spagnola che si basa anche sulla traduzione dei classici come manifestazione tangibile delle relazioni culturali tra i due paesi e delle loro radici profonde e lontane nel tempo, si colloca altresì la sua attività di studioso e traduttore dell'opera poetica di Cecco Angiolieri, Giacomo da Lentini, Guittone D'Arezzo e poi di Dante, Petrarca e Michelangelo. Masoliver ripensava la corte di

---

[22] A. MARCH, *Antologia poètica*, Barcelona, Libros de la Frontera, 1976; A. MARCH, *Canto espiritual precedido de Tercer canto de muerte*, Barcelona, Edicions del Mall, 1985.
[23] J. V. FOIX, *Bien lo sabéis y es profecía*, Barcelona, Marca Hispánica, 1986; ID., *Treinta poemas*, Barcelona, Edicions del Mall, 1986.
[24] S. ESPRIU, *Primera historia de Esther*, Barcelona, Marca Hispánica, 1986.
[25] J. CARNER, *Nabí*, Barcelona, Edicions del Mall, 1986.
[26] A. GOYTISOLO, *Novìssima oda a Barcelona*, Barcelona, Lumen, 1993.
[27] Cfr. L. SALMON, *Bilinguismo e traduzione*, Franco Angeli, Milano, 2008.

Alfonso il Magnanimo a Napoli come luogo ideale della convivenza delle letterature castigliana, catalana e italiana e si riferisce costantemente all'Umanesimo italiano come a un «movimento rinnovatore», con una terminologia per nulla casuale che rievoca radici culturali ed etniche comuni ai due regimi[28]. Tuttavia, una «*edición casi crítica de uno de los padres de la lengua literaria italiana*»[29] come Guido Cavalcanti vedrà la luce solo nel 1974, seppure intrisa di riferimenti e ricordi del proprio periodo genovese, come emerge dalla dedicatoria nelle due lingue: «Alla cara memoria di Eugen Haas e Achille Pellizzari. *A R.S.M. en pago de una vieja deuda intelectual*»[30].

Il fascino delle nostre lettere, però, non sembra esaurirsi in quegli anni e riaffiora dagli anni '60 con l'attività di traduttore e curatore di una serie di opere di narrativa, la cui scelta appare interessante e, allo stesso tempo, velata di nostalgia per il periodo romano: introduce la versione spagnola di *Passo d'addio* di Giovanni Arpino[31] e traduce parzialmente *La cognizione del dolore* di Gadda[32]; così come è nota la sua predilezione per *L'Iguana* di Anna Maria Ortese[33] e per *I cieli della sera* di Michele Prisco[34]. Tra le traduzioni di Masoliver più volte ripubblicate negli anni ritroviamo anche due capisaldi della letteratura italiana del dopoguerra come *Il Pasticciaccio* di Gadda[35] e *Marcovaldo* di Calvino[36]. La sua attività di mediatore del resto ben si coniuga con la vivacità culturale della capitale catalana e della sua mai scomparsa «*afición al libro*»[37], come tra l'altro testimonia ancora una volta la varietà di case editrici che vi operano e con cui Masoliver collabora.

Lontano dalla concezione del plurilinguismo della Spagna attuale – che in chiave politica secondo Jordi Gracia ci offre la «*lógica plural que ha dictado la*

---

[28] J. R. MASOLIVER, *Invito a tradurre*, in «Legioni e Falangi. Rivista d'Italia e di Spagna», 5, I, 1941, pp. 35-37.
[29] G. CAVALCANTI, *Rimas*, ed. bilingüe de J. R. MASOLIVER, Seix Barral, Barcelona, 1976, p. XIV.
[30] Ivi, p. X.
[31] G. ARPINO, *La hora del adiós*, Barcelona, Ediciones B, 1986.
[32] C. E. GADDA, *El aprendizaje del dolor*, Barcelona, Seix Barral, 1965.
[33] A. M. ORTESE, *Iguana*, Barcelona, Destino, 1969.
[34] M. PRISCO, *Los cielos del atardecer*, Barcelona, Noguer, 1971.
[35] C. E. GADDA, *El zafarrancho aquel di Via Merulana*, Barcelona, Planeta, 1965.
[36] I. CALVINO, *Marcovaldo o sea las estaciones en la ciudad*, Barcelona, Destino, 1970.
[37] Cfr. B. RIPOLL SINTES, *La revista* Destino *(1939-1980) y la reconstrucción de la cultura burguesa en la España de Franco*, en «*Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*», 4, 2015 (https://amnis.revues.org/2558).

*nueva democracia*»[38] – Masoliver nei primi anni del regime di Franco nega il bilinguismo castigliano-catalano e approda a un biculturalismo castigliano-italiano tutto di natura ideologica. Se, dunque, in linea con una visione di fondo dell'epoca franchista resta salda la concezione di una prassi traduttiva anonima e il più possibile aderente al testo di partenza, l'identità di Masoliver come mediatore e attore culturale irrompe nei testi per imprimere un marchio ideologico alla traduzione come processo.

Tuttavia, dall'analisi della sua produzione abbiamo osservato una certa circolarità nella traiettoria di questo *humanista*. Negli ultimi anni della sua esistenza, il rinnovato interesse per la traduzione e lo studio della poesia italiana del Dolce Stil Novo sembra coniugarsi, finalmente, con il magistero del suo mentore Ezra Pound[39]; allo stesso modo, il ritorno al bilinguismo con il catalano coincide anch'esso con il ritorno alla poesia, ma come un legame mai realmente reciso, segno di uno spirito autenticamente identitario e tuttavia capace di fondersi in diverse culture. È in questa prospettiva che la figura di Juan Ramón Masoliver come mediatore acquista un senso oggi, per il suo costante interesse verso ogni possibile «*amable lector*»[40].

*Alina Navas*

*Chiara Sinatra**

**Parole-chiave:** *Avant-garde; Fascism; Francoism; cultural relations; translation.*

[38] J. GRACIA (ed.) *Los nuevos nombres, 1975-2000*, in F. RICO, *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 9/1, Barcelona, Crítica, 2000, p. 8.

[39] «*Dice Ezra Pound en su chispeante* How to read […] *que en la Florencia del tránsito del Dugento al Trecento se establecieron valores y escribieron cosas que jamás había tocado literatura anterior alguna*…»: G. CAVALCANTI, *Rimas*, ed. bilingüe de J. R. MASOLIVER, op. cit., p. XLIX.

[40] *Ibidem.*

* Si specificano qui di seguito le responsabilità di redazione dei singoli paragrafi: *"Profili" e "ombre" di Masoliver* e *Melodia italiana*: Alina Navas; *Masoliver, mediatore di un destino*: Chiara Sinatra.

## Recensioni

*Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.*

*A partire dal quarto fascicolo, sono state introdotte le recensioni di pellicole cinematografiche e nel sesto quelle relative a eventi, mostre e manifestazioni varie.*

## *Antologia di poeti contemporanei. Tradizioni e innovazione in Italia*

**a cura di Daniela Marcheschi**

**Milano, Ugo Mursia, 2016, pp. 342, eu 22**

**ISBN 9788842557890**

L'*Antologia di poeti contemporanei* curata da Daniela Marcheschi per la collana «Argani» di Mursia nasce da una personale necessità di sondare la vitalità della poesia di oggi, colta nel fertile dinamismo fra tradizione e innovazione. La studiosa lucchese, che coltiva un approccio multidisciplinare allo studio della letteratura e denuncia con una certa insofferenza il conformismo dilagante nel milieu intellettuale italiano, si sente compagna di viaggio di questo mondo poetico vitale e in cerca di una possibile verità; le sue scelte alla fine dipendono dalla necessità di scrostare dalla voce poetica (e dai libri di poesia) tutto ciò che non c'entra, non aiuta, distrae, e che proviene dalla pervasività dei nuovi mezzi di informazione, dalle mode effimere, dai vezzi dell'editoria, ma anche da certe pose di parte della critica.

Ne sono emersi ventuno poeti, che, ognuno a suo modo, hanno fatto i conti con la tradizione novecentesca e hanno saputo trovare una loro via, poco battuta da altri, poco frequentata eppure feconda. Marcheschi predilige questi autori estranei alle sperimentazioni più spinte delle avanguardie e dotati di una loro voce discreta se non sommessa, di sicuro personale, talvolta poco riconosciuta, inclini a un rapporto stretto con la vitalità della materia. A compattarli nell'antologia non è l'appartenenza a una scuola o a un genere, ma proprio lo spirito con cui compiono la loro ricerca e il rifiuto di un'idea "atletica" della letteratura, cioè tesa all'exploit, alla fanfaronata usa-e-getta, alla conflittualità senza scopo, al protagonismo fine a se stesso.

Vi troviamo, tra gli altri, voci potenti e irriducibili come Jolanda Insana e Anna Cascella Luciani, poeti-critici come Giorgio Manacorda, presenze consolidate come Maurizio Cucchi, Elio Pecora e Biancamaria Frabotta, poeti che hanno scelto

l'asprezza del dialetto come Assunta Finiguerra e Franco Loi o Fernando Bandini, che si misura anche con le risonanze della lingua latina, o giocosi autori per bambini (e adulti-bambini) come Roberto Piumini.

Proprio nell'imbarazzante crisi attuale, nell'imbarbarimento della società, nell'oblio della poesia e nel drammatico fraintendimento su cosa sia la poesia oggi, dice Marcheschi, c'è bisogno di recuperare un dialogo franco e anche gioioso tra poeti e critici. Ne è frutto questa antologia, che risulta alla fine un cantiere aperto e disposto a successivi aggiustamenti e integrazioni, improntato a un gusto fondato sulla stima reciproca e sulla comunanza di intenti.

*Claudio Morandini*

**Charles-Ferdinand Ramuz, *Ricordi di Igor Stravinskij***

**Traduzione e cura di Roberto Lana**

**Napoli-Salerno, Orthotes, 2017, pp. 130, eu 13**

**ISBN 9788893140874**

Più di una volta ho scritto dei *Souvenirs sur Igor Strawinsky* di Charles-Ferdinand Ramuz come di un testo per me fondamentale, un *essai* sull'amicizia nel suo farsi e disfarsi e il racconto di un sodalizio artistico tra i più importanti del Novecento; ho anche lamentato che nessuno l'avesse mai tradotto in italiano. Almeno su quest'ultimo punto non dirò più nulla, perché in questi ultimi tempi sono uscite ben due traduzioni, una di Massimo De Pascale per Castelvecchi (con il titolo un po' fuorviante di *Stravinskij*) e una di Roberto Lana per la collana «Ricercare» delle edizioni Orthotes. Mi concentrerò su quest'ultima edizione, basata su una nitida, efficace trasposizione in italiano del francese proverbialmente ostico di Ramuz (in quest'occasione meno ispido di quello dei romanzi, va detto).

Si tratta di ricordi, appunto, di "*souvenirs*": questa è la materia del denso libretto di Ramuz scritto nel 1929, quando ormai l'amicizia e il sodalizio sono finiti, Stravinskij è altrove, spinto dalle circostanze storiche e da un'inquietudine molto cosmopolita mentre Ramuz è rimasto dalle parti di Losanna. Lo scrittore svizzero ora rievoca la presenza del compositore russo in terza persona, ora si rivolge a lui dandogli del "voi" in lunghe apostrofi come si fa tra persone perbene che non hanno conservato legami troppo stretti; ora, e sono pagine di toccante sintonia, passando al "noi", quando si racconta di eventi vissuti e assaporati assieme, di esperienze condivise da entrambi allo stesso momento e con la stessa forza. I *Ricordi* sono sia una testimonianza sia una lunga lettera che si tinge di enfasi (sempre un po' ruvida, come era nello stile di Ramuz) e di perorazione e talvolta di rammarico, ed è difficile distinguere le due parti, né lo vorrebbe l'autore. Colpisce la fedeltà alla memoria

dello svizzero in rapporto al distacco praticato dal russo; come se per Stravinskij, nell'eccezionalità delle opere a cui i due hanno lavorato assieme (tra le quali *Les noces* e *l'Histoire du soldat*), il contributo di Ramuz fosse stato tutto sommato poco significativo. In realtà, per quanto Ramuz abbia lavorato alla trasposizione in francese di testi russi, il dialogo tra i due artisti è stato fecondo, e la vicinanza dei due si è colorata di una profonda, per quanto effimera, simpatia. Ramuz aveva molto da dare al russo, con la sua lingua scabra, dissonante, improntata alle cadenze del parlato, e il suo contributo non si è limitato al solo tradurre e adattare preservando ritmi, ma è entrato nel vivo della creazione, ha finito per sondare assieme al compositore il legame misterioso della parola con la musica.

Diversi l'uno dall'altro per temperamento e formazione, i due erano però uniti – oltre che da amicizie comuni e da un bel gusto per la vita – da una robusta avversione per ogni accademismo, e da un'idea artigianale, viva, anche sperimentale, della creazione artistica. *Les noces*, poi, sembrava davvero, come tematiche e situazioni, alla confluenza dei mondi espressivi di entrambi. Ramuz ammira nel compositore la precisione maniacale, l'ordine, la calligrafia, il dominio del caos della vita, mentre lui si sente, con schietto *understatement* che è anche, a leggere tra le righe, una dichiarazione di poetica, «un semplice vignaiolo (in realtà un vignaiolo senza vigne…)».

*Claudio Morandini*

## Fabio Strinati, *Periodo di transizione*
## Bucarest, Daniel Dragomirescu, 2017
## Collana «Bibliotheca Universalis», pp. 79

Esiste un momento nella vita in cui ci si trova in una sorta di limbo necessario per giungere a un nuovo cambiamento. Questo può succedere anche per la scrittura ed è il caso di Fabio Strinati, poeta marchigiano che ha recentemente dato alle stampe il libro *Periodo di transizione* in edizione bilingue italiano/rumeno per «Bibliotheca Universalis».

Ci sono degli step creativi che bisogna saper affrontare, mettendosi alla prova. La transizione indica, infatti, il passaggio da una situazione a un'altra in senso dinamico, quando è in atto un'evoluzione. Possiamo dire che la poesia di Strinati sin dalle prime pagine si manifesta in movimento. C'è un flusso espressivo che indica l'urgenza di liberarsi da uno stato di angoscia. È affidandosi alla bellezza della poesia che il poeta tenta di raggiungere un equilibrio. Il lavoro interiore da compiere è arduo, ma Strinati è consapevole che la forza delle parole supera ogni ostacolo.

Fare chiarezza nel disordine emotivo non è facile: tutto deve avvenire in modo graduale. Si parte dal "groviglio" per iniziare un percorso di riflessione, conoscenza e rivelazione. Il vuoto intorno attanaglia, ed il vento scompare. L'elemento che rappresenta la libertà viene evocato, ma fa fatica e «finisce e straripa». Si sente «privo di se stesso» l'autore, vive una depressione che lo annienta nell'anima come nella mente. Si susseguono tormenti, «l'anima invecchia tra gli alberi» e tutto si fa incerto, provvisorio.

Viene naturale pensare al filone dei poeti maledetti e in particolare a Baudelaire, considerato il dandy dell'angoscia. Il male di vivere che accomuna gli autori francesi è qui la parte buia di Strinati. Anche lui vive una condizione di inadeguatezza e insoddisfazione e si lascia cadere in «nevrotici abbandoni». Il lessico

scelto ci fa intuire quanto sia essenziale soffermarsi con attenzione sulle immagini: un buco nero, l'imbuto scuro, i campi spenti. Il nero inghiotte, modifica e trasforma. «Ho l'anima che cerca», scrive Strinati, e il suo andare dentro e oltre le cose è proprio per trovare un lieve approdo di luce. Alla fine il poeta si rende conto che la vita è preziosa ed è la natura stessa a nutrire questo pensiero di speranza. È giusto affrontare le proprie inquietudini, completare un'indagine interiore scendendo in profondità, facendo riaffiorare fragilità, paure, debolezze. La poesia per Strinati assume un valore terapeutico: allevia, alleggerisce. Tutte le ferite del tempo sono meno dolorose, se non si è soli. Il poeta sa di poter contare sulle parole. Ed i versi di questa raccolta sono potenti, spiazzanti, taglienti, hanno l'effetto di un boomerang che, quando ritorna, lascia il segno. Il lettore ha materiale a sufficienza per capire l'importanza del sapersi ascoltare.

*Michela Zanarella*

## Strumenti

*In questa sezione sono raccolti contributi di carattere informativo e taglio perlopiù didattico.*

*Col quarto fascicolo della rivista, abbiamo inaugurato una nuova rubrica, "Profili", riservata a dei ritratti di personalità di spicco del mondo della cultura e dell'editoria: il titolo è un omaggio all'eclettismo e all'ironia del grande editore modenese Angelo Fortunato Formiggini, ebreo suicida durante il periodo delle leggi razziali, e in particolare alla sua fortunata collana così denominata.*

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione: Macrosettori: 10/F, 10/G, SPS/08, 11/C e 14/A
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-LIN/02: Didattica delle lingue moderne

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi

- M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi

- SPS/01: Filosofia politica

## *Fernanda Pivano (1917-2009)*

Giornalista, scrittrice e traduttrice a livello internazionale, artefice della diffusione della letteratura americana in Italia, Fernanda Pivano portò nel giornalismo una ventata di novità, un modo originale, concreto e più umano di accostarsi ai grandi scrittori americani del ’900 e alle loro opere.

Classe 1917, il suo “sogno americano” iniziò grazie ai consigli di Cesare Pavese (1908-1950), suo professore di Lettere al liceo, che la introdusse alla conoscenza della letteratura americana, in seguito alla sua decisione, all’università, di chiedere una tesi di letteratura inglese, sebbene fosse ignara della differenza sostanziale tra la letteratura americana e quella inglese:

> Per farmi capire la differenza fra la letteratura inglese e quella americana, Cesare Pavese mi diede da leggere quattro libri: *L’antologia di Spoon River*, *Addio alle armi*, *L’autobiografia* di Sherwood Anderson e *Fili d’erba* di Walt Whitman. Ci riuscì così bene che da allora, ed erano gli anni Trenta, non uscii più da quei modelli[1].

Tradusse l’*Antologia di Spoon river* di Edgar Lee Masters (1868-1950) e, subito, il libro venne stampato e messo in circolazione; in un tempo altrettanto breve, venne sequestrato perché considerato antifascista.

Com’è noto, Pavese, che aveva scoperto la traduzione, pubblicava, assieme a Vittorini, testi che sembravano «cose esotiche, lontane dai nostri problemi, molto più di quanto lo sembrassero i romanzi ungheresi o quelli dell’espressionismo tedesco di cui ci era consentito nutrirci»[2]. In realtà, a quell’epoca, tutto ciò che non rientrava perfettamente nei canoni propagandistici e retorici dettati dal governo veniva

[1] F. PIVANO, *Fu vero amore*, in «Corriere della Sera», 11/10/1992.
[2] F. PIVANO, *Pavese arriva con un pacco-sorpresa*, in «Corriere della Sera», 23/11/1984.

considerato antifascista, così come essere antifascisti significava volgere lo sguardo lontano, oltreoceano, verso un'America che sembrava rappresentare la speranza, la libertà e la democrazia.

Pavese le insegnò a guardare il mondo attraverso le opere di Hemingway, Masters, Anderson e tanti altri autori che avevano adottato una visione e un sentire differenti da quelli contemporanei, autori che avevano qualcosa da raccontare, vedendo nei paesi anglosassoni l'esempio da seguire, una possibile alternativa, un modo di reagire alla dittatura, a quell'atteggiamento di inflessibile fermezza e intransigente autorità che si rifletté inevitabilmente nella cultura di quegli anni.

Nel 1943 fu la volta di *Addio alle armi* di Hemingway, tradotto ancora una volta per Einaudi e vietato dal regime fascista, poiché Mussolini riteneva che l'opera facesse riferimento alla disfatta di Caporetto, ignorando, in realtà, che l'autore si riferiva, invece, alla sconfitta dei greci a Smirne, durante la guerra greco-turca. In seguito, le SS trovarono il contratto di traduzione che riportava il nome della Pivano scritto erroneamente: non Fernanda ma Fernando e, così, arrestarono il fratello, pensando fosse stato lui a tradurre *Addio alle armi*.

Raggiunte le SS e dichiaratasi la traduttrice del libro, fu interrogata numerose volte perché confessasse le identità dei compagni partigiani con i quali era in contatto e il luogo in cui si era rifugiato Einaudi insieme con la sua famiglia.

Intanto, riecheggiavano le idee liberali di Vittorini, Monti, Pavese e tanti altri in quella lotta pacifica, in quella Torino che rappresentava il fulcro della cultura:

> era la Torino dei balletti Russi, dei primi concerti, del gruppo dei cinque pittori, ma soprattutto la Torino di Giulio Einaudi, uno dei più grandi editori italiani e la vera e propria voce dell'antifascismo, attorno al quale si raccolsero tutti coloro che credendo nella democrazia, coltivavano il sogno di una società migliore[3].

[3] E. TAPPARO, *Fernanda Pivano e la letteratura americana*, Civitavecchia, Prospettiva Editrice Sas, 2006, p. 21.

***Il lavoro di traduzione e l'amicizia con Hemingway***

Il lavoro di traduzione di Fernanda Pivano iniziò nel coinvolgimento totale dell'opera, travolta dal desiderio di scoperta, per passione, ignorando, peraltro, che quello del traduttore fosse un mestiere a tutti gli effetti.

Pavese le aveva insegnato a tradurre, ad accostarsi alla traduzione con grande fedeltà, a costo di creare una serie di ripetizioni all'interno del testo che avrebbero scatenato l'ira dei critici, di non usare sinonimi, di non apportare modifiche alla punteggiatura, di scrivere come avrebbe scritto l'autore, con il suo pensiero.

Fra i più difficili da tradurre vi era stato sicuramente Hemingway, proprio per la semplicità vera che la lingua italiana sembrava non poter esprimere, mentre gli americani avevano un altro modo di usare la lingua. Inoltre, come ella stessa dichiarò in diverse interviste, molti traduttori, nel tentativo di ricreare realtà e stili di uno scrittore, finiscono per allontanarsene soltanto, mentre lei si accostò sempre alla traduzione trasportata dall'amore per un testo, dalla passione per un'opera.

Finita la guerra, Hemingway volle conoscerla. Si incontrarono, per la prima volta, nell'autunno del 1948. Hemingway era un uomo angosciato e la cosa che più lo tormentava era proprio la vita. Era contrario alla violenza, alla guerra, ai partiti politici. Diceva di riporre più fiducia negli uomini più umili che nella classe dirigente.

Dei suoi libri non parlava mai, scriveva pagine intere e poi le buttava perché una sola parola fra le ultime righe non era in sintonia col resto del testo, ed era proprio quella parola, secondo lui, a contenere il ritmo dell'intera pagina. Le due righe finali di *Addio alle armi* le riscrisse 27 volte. E, poi, beveva tantissimo, nella speranza, forse, che l'alcool potesse guarire le sue angosce. O, almeno, fargliele momentaneamente dimenticare.

La Pivano ebbe una stima smisurata nei confronti di quello scrittore, elogiando sempre il suo essere stato una guida per tutti quei giovani abbandonati ai loro sogni e alle loro vite stesse, invocando il suo messaggio come qualcosa di non finito e che continua ad aver vita attraverso ogni ragazzo che avrà il suo stesso sentire.

Nel 1953, Hemingway ricevette il Premio Pulitzer per *Il vecchio e il mare* e, nel 1954, vinse il Premio Nobel per la letteratura. Il romanzo venne pubblicato per la prima volta nel ’52 su «Life», la nota rivista statunitense, e, nello stesso anno, con la casa editrice Charles Scribner’s Sons.

Tradotto dalla stessa Pivano, fu scritto in otto settimane ma pensato, praticamente, per sedici anni: «sapeva benissimo di aver creato una storia che riaffermava il rispetto per l’onore e il coraggio di uno sconfitto. Era una storia vera»[4].

La Pivano tradusse per lui anche *Morte nel pomeriggio* (1947) e *Di là dal fiume e tra gli alberi* (1965).

***Fitzgerald, il poeta della Lost Generation***

Francis Scott Fitzgerald (1896-1940) si inserisce in un contesto letterario precedente, nella realtà del dopoguerra degli anni Venti, e, assieme a Hemingway, viene considerato il poeta della Lost Generation. Il termine fu conosciuto grazie a Hemingway che lo adoperò nella sua opera *Fiesta* e stette a indicare quella “generazione perduta”, quei giovani la cui vita fu segnata e, a volte, spazzata via dalla guerra.

Fernanda Pivano non lo conobbe mai. Tradusse *Tender in the Night* (*Tenera è la notte*) nel 1949 per Einaudi e, in seguito, uscì la sua traduzione di *The Great Gatsby*. L’opera era già stata pubblicata nel 1936 per Mondadori con il titolo *Gatsby il Magnifico*.

Nel 1952 fu la volta di *This Side of Paradise* (*Di qua dal Paradiso*), tradotto da Fernanda, ancora una volta, per Mondadori. Il libro, originariamente, era intitolato *L’egoista romantico* ed era stato rifiutato dall’editore Scribner che lo pubblicò nel 1920, dopo che Fitzgerald lo riscrisse e, indeciso tra i titoli «*L’educazione di un*

[4] F. PIVANO, *Cinquant’anni fa «Life» lanciò «Il vecchio e il mare» capolavoro di Hemingway*, in «Corriere della Sera», 8/9/2002.

*personaggio, L'egoista romantico* e *Di qua dal paradiso*»[5], glielo consegnò optando per quest'ultimo.

Il libro vendette più di ventimila copie. Autobiografico, come tutti i libri di Fitzgerald, sembra dipingere la realtà di un'intera generazione, della sua generazione, più che il solo disagio del personaggio che incarna inevitabilmente l'autore stesso. Il successo di quel libro trovò come sfondo gli anni del dopoguerra, il periodo in cui ogni cosa assumeva un significato differente e ogni azione, ogni fatto era un segno di protesta.

Il "sogno americano" continuava a prendere forma tra la speranza di un paese in cui regnasse l'uguaglianza e la pace e quella di un'America creata sull'idea di libertà e di una vita migliore.

Era il 1920. Gli anni successivi, fino al '29, sarebbero passati alla storia come l'età del jazz. Quell'anno, in America, venne riconosciuto il diritto di voto alle donne.

Nel 1959 venne pubblicata la traduzione di *The last Tycoon* per Mondadori, curata da Fernanda Pivano e Bruno Oddera, con il titolo *Gli ultimi fuochi*. Il libro era stato pubblicato postumo nel 1941 dalla casa editrice Charles Scribner's Sons.

Il 21 dicembre 1940, Fitzgerald morì in ospedale a seguito di un attacco di cuore.

### *Il viaggio in America*

Il 1956 fu l'anno in cui Fernanda Pivano poté finalmente realizzare il sogno di partire per gli Stati Uniti. Ma quel sogno le rivelò anche l'altra faccia della medaglia: l'America non era esattamente come l'aveva immaginata, non rispecchiava l'immagine nata dall'idea e dall'esperienza antifascista di Pavese e Vittorini.

La sua delusione iniziale fu dovuta alla constatazione che fosse un paese in cui emergevano terribilmente il razzismo, il successo, la piccola borghesia e il denaro, un paese che correva dietro a quell'immagine di crescita, di ricchezza e di appagamento

[5] F. PIVANO, *Mostri degli anni Venti* [1976], Milano, La Tartaruga, 2002, p. 151.

che sembrava voler mantenere a tutti i costi. Nonostante tutto, però, lei amava l'America, ne amava la libertà.

Gli anni successivi alla guerra videro una certa prosperità e una grande crescita dei consumi e dell'economia, anche se quella prosperità era comunque limitata a una sola parte della popolazione. Durante gli anni di Dwight David Eisenhower, noto col diminutivo di Ike, «il generale che ha condotto le armate alleate fin nel cuore della Germania nazista e deciso le sorti della guerra e che verrà candidato – ed eletto – alle presidenziali degli Stati Uniti nel 1952»[6], gli afro-americani continuarono a subire discriminazioni sociali, e molti americani continuarono a vivere in condizioni di povertà, lontani dalle idee di eguaglianza e di libertà. Il 17 gennaio 1951, l'arrivo a Roma del generale Eisenhower diede vita a manifestazioni di protesta organizzate dal Pci, violentemente represse dalla polizia. Venne anche allestita una mostra in via Sicilia, in cui molti artisti d'avanguardia esposero le loro opere contro Eisenhower e contro l'America. La polizia ordinò la chiusura dell'esposizione.

### *Gli anni '50 nella letteratura americana*

Negli anni '50, in Italia, si diffuse particolarmente il "mito americano". Fernanda Pivano, che il "sogno americano" lo aveva vissuto e lo viveva a pieno, si rivolgeva ad autori che credessero possibile un mondo senza più guerre e una società senza distinzioni e differenze sociali. La sua attenzione nella ricerca letteraria ricadde proprio sugli scritti che rappresentavano una forma di resistenza: quelli anarchici, radicali e intransigenti.

Il suo modo di fare giornalismo e di essere una giornalista, una scrittrice, una traduttrice si basava preliminarmente sulla conoscenza degli autori. Non fu importante solo scoprire ciò che veniva scritto in quegli anni ma, appunto, entrare in rapporto con gli autori stessi, conoscere per capire. Il suo lavoro fu mosso, infatti, dalla passione e dall'amore per determinati scrittori, per determinate opere.

[6] M. SERRI, *Sorvegliati speciali. Gli intellettuali spiati dai gendarmi (1945-1980)*, Milano, Longanesi, 2012, p. 24.

Comprendere il *Leitmotiv* di un'opera significava conoscere il *Leitmotiv* della vita dell'artista.

Definì il proprio metodo *socio-biografico* appunto per indicare quell'approccio alla cui base si trova la conoscenza dello scrittore, della sua vita, delle sue opere e del contesto socio-culturale in cui nascono: il metodo era stato ereditato dal pragmatismo del romanziere, critico letterario e poeta Malcom Cowley (1898-1989). Il suo modo di tradurre, scrivere e fare giornalismo, infatti, la portò a entrare in contatto diretto con gli artisti che intervistava o dei quali traduceva le opere, fino a vedere quegli stessi rapporti evolvere e tramutarsi in simbiosi, in vere e proprie amicizie.

Il "sogno americano" portò in seno la rivoluzione immaginata, una rivoluzione ideale e idealizzata, prima ancora che concreta e reale; faceva riferimento a un'idea di America che avrebbe dovuto far risorgere le speranze che il fascismo aveva annientato: quell'America che Pavese aveva immaginato soffocante e opprimente ma, allo stesso tempo, fertile e non colpevole. Assieme a Vittorini, Pavese si trovò a doversi misurare con il contesto dell'"autarchia culturale": entrambi furono portatori di una letteratura semiclandestina, traduttori di opere d'oltreoceano che ritraessero l'inquietudine di intere generazioni, in una temperie culturale e spirituale in cui ancora «l'antitotalitarismo era considerato qualunquismo, l'ansia di libertà era considerata individualismo, il neorealismo era considerato velleitario»[7].

### *Kerouac, l'uomo più disperato che avesse mai incontrato*

Jack Kerouac (1922-1969) era sempre stato un simbolo per la Pivano. Nei suoi confronti aveva sempre nutrito, infatti, dei sentimenti profondi di ammirazione, rispetto, di grande considerazione, una sorta di devozione indiscussa per le idee geniali dello scrittore: quelle idee utopiche di anarchia e libertà, passate alla storia come le fondamenta del movimento Beat e della sua generazione, quei sogni inquieti trasformatisi in capolavori che segnarono la letteratura americana.

[7] F. PIVANO, *L'America «proibita» che ci conquistò*, in «Corriere della Sera», 18/5/1983.

Il desiderio di conoscere, le sue bizzarre esperienze, gli spostamenti da una città all'altra, il rifiuto a uniformarsi alla cultura del consumismo, lo stile di vita ribelle e underground collegano Kerouac alle radici del sapere e del patrimonio culturale americano. Fernanda Pivano lo definì come il vero genio dei *Beats*, l'uomo più disperato che avesse mai incontrato.

Il suo capolavoro *On the road*, scritto «su carta da posta aerea con le pagine incollate per formare un rotolo che evitasse di dover interrompere la rapidità della scrittura cambiando i fogli nella macchina da scrivere»[8] e pubblicato nel 1957, rappresentò un capolavoro della letteratura americana degli ultimi cinquant'anni, il mito che ispirò e influenzò la generazione degli anni '50 e '60, celebrando e acclamando la forza vitale, la naturalezza nella vita, nella cultura e nell'arte, la libera rappresentazione dei pensieri, dove l'individuo emerge in primo piano con i propri affanni, emozioni, tormenti interiori.

Con Kerouac, i giovani si riscoprirono desiderosi di denudarsi, di riconoscere ed entrare davvero in contatto con le proprie idiosincrasie, con le smanie, le bramosie, di conoscere anche il lato più oscuro di se stessi, in una realtà che faceva in modo che esso restasse in ombra. Con lui iniziò l'era dell'autostop, dell'avventura, del vivere senza chiedersi mai cosa ne sarà del domani, del non progettare il futuro ma vivere la giornata, vivere il momento.

In realtà, Kerouac fece pochissimi chilometri in autostop e i suoi spostamenti avvennero con gli autobus: quello che sarebbe stato conosciuto, in seguito, come *Cross Country*, e il suo "autostop" furono più che altro una mentalità, un modo di vivere, un'occasione per conoscere nuova gente, per creare nuovi rapporti, per comunicare.

I personaggi di Kerouac e, prima ancora, egli stesso vissero una continua ricerca che si concretizzò materialmente nella scoperta di sé, nell'affrontare imprevisti tanto rischiosi quanto colmi di fascino e attrazione, nel nome di quel sogno americano da percorrere e ricercare "sulla strada", appunto.

---

[8] F. PIVANO, *Dopo Hemingway*, Napoli, Pironti, 2000, p. 18.

Fernanda ebbe dei rapporti soprattutto epistolari con Kerouac, lettere che ricordò sempre con emozione e grande commozione. Dichiarò che con lui c'era voluto davvero tanto coraggio. Si incontrarono quando lo scrittore venne in Italia, a Milano, perché Alberto Mondadori, che si era sempre mostrato contrario alla pubblicazione di *On the road*, decise di stamparlo sotto consiglio della Pivano che, parlando una sera con Arnoldo, gli aveva garantito che quel libro gli avrebbe fatto guadagnare parecchio. Furono vendute, infatti, milioni di copie e il romanzo venne tradotto in 25 lingue.

Il manoscritto, che Mondadori tanto esitò a pubblicare, dopo la morte di Kerouac venne venduto dalla casa d'aste Christie's New York a Jim Irsay per 2,4 milioni di dollari, la cifra più alta pagata per un manoscritto letterario.

***Gli amici Beat e la cultura underground***

Durante i viaggi negli Stati Uniti, Fernanda Pivano ebbe modo di avvicinarsi particolarmente a quella che era la cultura americana del periodo, scoprendo che, in quel clima da guerra fredda e sotto Eisenhower, un gruppo di giovani era pronto a schierarsi contro il governo, ad alzare la voce contro ogni conformismo, a battersi contro tabù, convinzioni e pregiudizi: quel gruppo che venne, poi, conosciuto col nome di Beat Generation e di cui la Pivano fu una grande promotrice in Italia, permettendo al pubblico italiano di confrontarsi senza pregiudizi con quegli scrittori americani che venivano guardati con sospetto e criticati per le loro opere e, ancor di più, per i loro modi di vivere.

Con la Beat Generation nacque la cosiddetta "cultura underground", ossia quella cultura di opposizione a tutto ciò che tende a negare la libertà in qualsiasi forma. Questo modo di reagire si concretizzò in una splendida forma d'arte; nello specifico, la musica e la poesia furono gli ambiti nei quali i sogni, i pensieri e gli ideali della generazione Beat esplosero, dando vita a capolavori musicali e letterari.

Come, qualche decennio prima, era accaduto per gli scrittori della *Lost Generation*, così gli anni ’50 diedero vita a una generazione di giovani tormentati ed emarginati, di giovani che vivevano per i loro ideali e lottavano per difenderli. Lo stesso successe con il movimento che si fece strada negli anni ’60, il movimento *Hippie*, i cui “figli dei fiori” ereditarono gli ideali e i valori dei Beat, plasmandoli assieme a quelli già abbracciati da loro: dal rifiuto dell’omologazione col resto del mondo a quello dei valori culturali borghesi, fino alla protesta, in nome dell’ideale della non-violenza, contro la guerra in Vietnam che affliggeva l’America in quegli anni, in uno scenario straordinario di colori e fiori con i quali decoravano i propri vestiti, e in una dimensione alternativa che sdoganava l’uso delle droghe, la rivoluzione sessuale, in genere la cosiddetta *controcultura*.

Nel gennaio del 1960, Fernanda Pivano suggerì a Sereni di pubblicare *Howl* di Allen Ginsberg, in una realtà caratterizzata dal potere e dalla burocrazia che non stanno dalla stessa parte di chi propone idee e versi nuovi, originali, differenti, colmi di passioni e di dolori, di strazi. Quella proposta si rivelò un fallimento.

Intanto, la Pivano curava la traduzione, a opera di Luciano Bianciardi – traduzione che risultò anonima per volere dello stesso –, di *The Subterraneans* (1958) di Kerouac, con la prefazione di Henry Miller.

In seguito, le venne chiesto, da William Burroughs, di tradurre il suo *Naked Lunch* (1959), traduzione che, alla fine, non le venne più affidata per sconosciute motivazioni.

Nel novembre del 1960 le venne chiesto di preparare un’antologia di poeti americani moderni e, nel ’62, trascorse un lungo periodo a Palo Alto, in California, per assistere il marito Ettore Sottsass, sposato nel 1949, architetto e fotografo.

Durante la permanenza di Sottsass in ospedale, alla Pivano venne l’idea di fargli stilare una specie di diario personale in ciclostile e di stamparlo nella tipografia di Robert Van Valkenburg per gli amici: esso venne presto trasformato in una rivista chiamata «*Room East 128 Chronicle*», dal nome della stanza in cui era ricoverato Sottsass.

Vennero stampati tre numeri. Il lavoro che ne uscì fu qualcosa di assolutamente originale. La particolare impaginazione del periodico inaugurò lo stile che sarebbe stato tipico, poi, delle fanzine, reso straordinario dai collage che precedevano la grafica pop, dai disegni fatti a mano e dai caratteri da macchina da scrivere; il materiale era estrapolato dai quotidiani, dalle medicine, anticipando lo stile underground che avrebbe caratterizzato i giornali degli anni Sessanta e Settanta.

L'East 128 Chronicle divenne una casa editrice e pubblicò le opere di poeti americani conosciuti in California, quegli autori che l'Italia guardava con sospetto e che accostava a una cultura anarchica e alle pubblicazioni partitiche, nonostante i loro ideali fossero, in realtà, ben distanti da ogni tipo di potere politico e da ogni forma di discriminazione e/o classismo sociale.

Il 2 marzo 1960, l'Italia vide l'arrivo di Gregory Corso (1930-2001), poeta statunitense, afflitto, anche lui, dal proprio nomadismo, da vari drammi e dai suoi stessi sogni, e quello fu, per la Pivano, un grande contatto con la generazione Beat, in quanto l'arrivo di Corso sconvolse le abitudini degli incontri con gli intellettuali borghesi e aprì la strada a una comunicazione al di là degli schemi, degli orari, della compostezza: una comunicazione che lasciasse spazio alle parole e agli sguardi, a un modo di fare che portava a una conoscenza e a un coinvolgimento differenti e, senza dubbio, più profondi.

Il 1961 fu l'anno in cui la Pivano incontrò Allen Ginsberg per la prima volta.

In seguito, si trovò a lavorare sull'antologia che sarebbe stata intitolata *Poesia degli Ultimi americani*, pubblicata per Feltrinelli nel 1964, e sulla raccolta, di Ginsberg, che avrebbe, invece, preso il nome di *Jukebox all'Idrogeno*, pubblicata nel 1965 per Mondadori. *Poesia degli ultimi americani* raccoglieva alcune delle più belle poesie di Ginsberg, Corso, Kerouac, Ferlinghetti e tanti altri. Quelle poesie costituirono un inno contro la guerra, un urlo non-violento contro i vertici che tendevano alla manipolazione delle menti attraverso la politica e i media.

Quei versi, colmi di passioni e sogni diffusi fra la generazione degli anni '60, divennero simboli di protesta e utopie distrutte dalla società.

Ginsberg aiutò tantissimo la Pivano. Vi sono parecchie foto che raccontano e testimoniano il lavoro svolto in comune, e alcuni appunti e definizioni scritti da Ginsberg su un taccuino di appunti. Ginsberg non parlava mai di sé: i suoi discorsi vertevano sempre sulla poesia, sui poeti e sul ritmo poetico.

Nel luglio 1962 Fernanda conobbe a San Francisco Neal Cassady (1926-1968), con il quale nacque una bellissima amicizia, e, qualche mese dopo, incontrò Robert Creeley, direttore dell'«*Evergreen Review*».

Intanto, facevano da sfondo all'America degli anni '60 il discorso di Martin Luther King intitolato *I have a dream* (28 agosto 1963) a Washington e la sua marcia per i diritti civili della popolazione afroamericana, davanti al monumento dedicato al presidente degli Stati Uniti Abraham Lincoln, il Lincoln Memorial, e divenuto poi un'icona della lotta per l'uguaglianza sociale e contro il razzismo; l'enciclica *Pacem in terris* (11 aprile 1963) del pontefice Giovanni XXIII sulla pace fra tutte le genti nella verità, nella giustizia, nell'amore, nella libertà; l'assassinio, a Dallas, di John Fitzgerald Kennedy (22 novembre 1963), trentacinquesimo presidente degli Stati Uniti d'America, e quello, a Saigon, di Ngô Đình Diệm (2 novembre 1963), presidente della Repubblica del Vietnam del Sud; «e morivano (pare incredibile, di morte naturale) MacMillan, Adenauer e Papa Giovanni XXIII; mentre si firmava il Trattato antinucleare ma la Cina comunista si rifiutava alla firma, pronta a buttare la sua bomba l'anno dopo»[9], anno in cui in Mississippi iniziava una campagna per la registrazione degli afroamericani nelle liste elettorali, guidata dallo *Student Nonviolent Coordinating Committee* (SNCC), dalla *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP), dalla *Southern Christian Leadership Conference* (SCLC) e dal *Congress of Racial Equality* (CORE), scontrandosi con le intimidazioni, gli arresti e gli omicidi delle forze dell'ordine, del governo e del White Citizens' Councils. Venivano assassinati, nella Contea di Neshoba, Michael Schwerner, James Earl Chaney, Andrew Goodman, attivisti dell'*African-American Civil Rights Movement*; veniva fondata l'*Organization of Afro-American Unity* da

[9] Ivi, p. 49.

Malcom X; Martin Luther King riceveva, a Oslo, il Premio Nobel per la pace. Nel 1965, infine, l'assassinio di Malcom X durante un discorso pubblico a Manhattan.

Le premesse del «disordine» stavano *dentro* a quel ciclo post-bellico di accumulazione e alle contraddizioni che esso aveva creato. […] Quanto alla componente giovanile, il boom economico e demografico degli anni Cinquanta aveva spinto sulla scena una generazione numerosa e desiderosa di affermare una propria individualità e separatezza dal mondo degli adulti e dei loro valori – una generazione che poteva già contare su alcuni specifici punti di riferimento: non tanto la letteratura (perché gli autori *beat* formavano piuttosto circoli chiusi e uno scrittore come Salinger si rivolgeva a un esile strato giovanile), quanto soprattutto alla musica. […] Gli anni Sessanta avrebbero portato all'estremo questa funzione di rottura generazionale e catalizzazione culturale della musica *rock* in tutte le sue sfaccettature (da Bob Dylan a Jimi Hendrix, dai Doors ai Grateful Dead, da Janis Joplin a Frank Zappa) e, insieme alle altre sollecitazioni, avrebbe costituito il motore centrale per gli sviluppi di quella che passò alla storia del periodo come «controcultura» o «cultura *underground*»[10].

Mentre sullo sfondo degli anni Sessanta riecheggiavano il suicidio di Hemingway (1961), la morte di Faulkner (1962) e quella di Kerouac (1969) e l'America perdeva, quindi, coloro che avevano contribuito a scrivere la storia della letteratura americana, le opere di quegli anni e le loro forme narrative vollero sottolineare il loro essere in antitesi con quelle dominanti, evitando proprio le tradizionali e classiche convenzioni del romanzo.

Mentre l'uso della bomba atomica riempiva gli animi di angoscia e preoccupazione, e il simbolo della pace dilagava nelle marce contro la guerra, *Bomb* di Gregory Corso risuonava nelle strade d'America e nei reading letterari, redatta a forma di fungo atomico, concepita durante una manifestazione contro la bomba atomica in cui il poeta restò sconvolto, più che dalla bomba, dalla crudeltà degli uomini che cercano di distruggere qualcosa che loro stessi hanno creato.

Intanto, l'autore di *Kaddish*, il capolavoro del 1959, era pronto a lanciare il proprio *Jukebox all'Idrogeno*: correva l'anno 1966, a piazza Brescia e per le strade di Milano si leggevano le poesie dei poeti esoterici e Giuseppe Ungaretti presentava a Napoli la neo pubblicata opera di Ginsberg, mentre la Pivano si aggiudicava il

[10] *Storia della letteratura americana*, a cura di G. Fink, M. Maffi, F. Minganti, B. Tarozzi, Milano, Rizzoli, 2013, pp. 482-84.

Premio Campione d'Italia 1959 (Premio speciale) ed entrava in contatto con i giovani del momento, rispondendo alle loro domande inquiete, e Giangiacomo Feltrinelli proponeva una collana di libri per la pace, collana che, l'anno dopo, venne pubblicata col titolo «Collana Out».

Nel corso degli anni, la Pivano aveva ricevuto diversi premi che rendevano onore alla sua carriera e al suo lavoro: ricevette il Premio Soroptimist Club di Milano 1962 per la sua opera *La balena bianca e altri Miti*, pubblicata nel 1961 per Mondadori; e il Premio St. Vincent per il giornalismo 1964 per la sua opera *America rossa e nera*, pubblicata nel 1964 per Vallecchi.

Nel settembre1966 Kerouac arrivò in Italia, a Milano, invitato da Mondadori per lanciare il suo romanzo *Big Sur*. La Pivano, la sera, lo avrebbe intervistato. Quell'intervista fu uno strazio per entrambi: mentre Kerouac la teneva per mano per paura che andasse via, lei viveva il disagio di non riuscire a condurre le risposte dello scrittore, evidentemente ubriaco (nell'aura di disperazione e nostalgia che sempre lo avevano caratterizzato), su un filo che le legasse alle sue domande in maniera logica.

Qualche mese prima, Giangiacomo Feltrinelli le chiese di curare una collana di libri per la pace. L'editore nutriva e coltivava il suo sogno rivoluzionario, in uno scenario che vedeva un paese come l'Italia troppo lontano, in realtà, da quelle speranze di una società che non prendesse ordini e pensieri dall'*establishment* culturale e da quello politico, mentre i poeti proponevano la strada alternativa della ribellione pacifica attraverso la cultura, la letteratura, la rivoluzione, attraverso un nuovo modo di comunicare.

A ottobre dello stesso anno le chiese di curare la parte italiana di *Don't Count on me*, una raccolta di interviste in differenti parti del mondo, col fine di dimostrare che i giovani erano pronti a smuovere le acque della società e le coscienze, erano pronti ad alzare la voce per cambiare le cose. Vennero intervistati lo scrittore e grande viaggiatore Vittorio Russo, Poppi Ranchetti, Maurizio Orioli, il poeta Gianni Milano e tantissimi altri. Ma i giovani non acconsentirono a parlare davanti a un

registratore e questo mise la Pivano nella condizione di dover scrivere a mano intere interviste. Tutto il materiale raccolto alla fine rimase inutilizzato.

### *L'esperienza di «Pianeta Fresco»*

Nel 1966 nasceva il primo negozio psichedelico a Haight Ashbury e «*The Oracle of the City of San Francisco*», più conosciuto come il «*San Francisco Oracle*», il giornale clandestino pubblicato tra il '66 e il '68, ispirava «Pianeta Fresco».

Fernanda Pivano ed Ettore Sottsass divennero i punti di riferimento, in Italia, per quei ragazzi, quella generazione e i gruppi di protesta contro la guerra e a favore della non-violenza e del sogno di libertà.

I tre pilastri di quegli anni, Pivano, Sottsass e Ginsberg, raggiunsero l'apice del loro impegno fondando una rivista dal nome «Pianeta Fresco». Allen Ginsberg, «che fu nominato il "direttore irresponsabile", mise a disposizione l'esperienza che aveva fatto incontrando tutti quei poeti che cercavano un modo di esprimersi in riviste che fossero il più possibile indipendenti da sponsorizzazioni»[11]; Fernanda Pivano venne nominata direttrice responsabile e si occupò della scelta della pubblicazione, prediligendo i poeti americani, suoi amici, che non riuscivano a farsi largo nel mondo dell'editoria e quei giovani con i quali aveva condiviso e condivideva il sogno Beat; Sottsass, infine, nominato direttore dei giardini, curò la parte grafica, quella più creativa, in cui esplosero «accesi contrasti di colori, accostamenti di fotografie e didascalie dolorosamente ironiche, immediatamente respinte dall'establishment, ed innovazioni tecniche, come quella di leggere le pagine partendo da entrambi i lati del fascicolo»[12].

Rivista underground, nacque con lo scopo di difendere i diritti civili, di lanciare una nuova forma di comunicazione decondizionata, il sogno di un mondo, un pianeta "fresco", appunto. Di «Pianeta Fresco» videro la luce solo tre numeri.

---

[11] E. TAPPARO, *Fernanda Pivano e la letteratura americana*, op. cit., p. 33.
[12] *Ibidem.*

La Pivano e Sottsass svolsero un ruolo sicuramente decisivo nel permettere la diffusione della letteratura americana in Italia e nell'aver fatto conoscere quanto stava avvenendo nel continente americano, i sogni di una generazione e le sue paure, le proteste e le speranze che finalmente iniziavano a prendere forma in qualcosa di concreto, fosse stato un partito, una marcia, una manifestazione o una poesia, per provare a costruire un mondo e una società migliori.

«Pianeta Fresco» era, in realtà, molto differente dal «*San Francisco Oracle*»; da quest'ultimo venne ispirata la prima copertina, prendendo spunto proprio da quella originalità, da quella fantasia mai vista prima che si poneva in una posizione contrastante ogni forma di commercializzazione.

In «Pianeta Fresco», i movimenti d'avanguardia non venivano rinnegati totalmente e il materiale usato era sicuramente diverso rispetto a quello disponibile negli archivi, nelle biblioteche e nelle raccolte di libri per il «*San Francisco Oracle*» in California.

La rivista presentò delle particolarità assolutamente originali e, sia a livello grafico sia a livello contenutistico, fu creata fuori dagli schemi e contenne, fra i contrasti più disparati fra scrittura e colori e tra le direzioni in cui poter leggere la rivista, delle opere di eccellente rarità, prima fra tutte la poesia *Con Chi Essere Gentile* di Allen Ginsberg, per continuare con il Dialogo di Sausalito – pubblicato in due puntate – tra Ginsberg, Watts, Leary e Snyder, il *Prajna Paramita Sutra* – edito rispettivamente in inglese, italiano e giapponese.

Nell'ultima pagina del primo numero di «Pianeta Fresco» venne messa un'immagine del Botticelli inserita in un annuncio funebre per rendere omaggio alla memoria degli *Hippies* e commemorarne i funerali.

Intanto, Fernanda Pivano riportava, sulla «Gazzetta del Popolo», la notizia della Marcia della Pace Universale, svoltasi a Torino, organizzata da tantissimi giovani provenienti da ogni parte d'Italia e repressa dagli agenti di polizia, mentre, a Firenze, 130 attivisti del Gruppo Unitario di Azione Pacifista dipingevano di rosso i muri della città, nel corso di una manifestazione contro la guerra in Vietnam.

In Italia, la letteratura Beat si diffuse nella seconda metà degli anni ’60 fino ai primi anni ’70. I poeti e gli scrittori italiani vennero influenzati da quella che era stata la Beat Generation specie nei suoi ultimi anni, stravolgendo la loro poesia e contaminandola con la freak-generation del Nord America, in quegli atteggiamenti un po’ ribelli e anticonvenzionalisti, ma sempre non violenti.

Qualche anno dopo, Ettore Sottsass avrebbe chiesto la separazione alla Pivano, aprendole un periodo di grande difficoltà e tristezza, parallelamente a giorni in cui pesava sulle sue spalle il prezzo delle conseguenze dei suoi sogni Beat degli anni Sessanta, che la videro esclusa da una parte del mondo dei giornali e dell’editoria.

La Pivano iniziò, poi, quasi come reazione istintiva ma anche razionale, a lavorare tantissimo, riprendendo a pieno ritmo il suo lavoro e alimentando nuovamente le passioni che mai si erano spente, prima fra tutte quella per la letteratura.

Le venne assegnato il Premio Monselice per una Traduzione Letteraria nel 1973-1974 e il Premio Campione d’Italia nel 1977 per il suo lavoro *Mostri degli anni Venti*, pubblicato un anno prima per Il Formichiere e, in seguito, per Rizzoli, testo in cui vengono descritti l’esperienza e lo stile di Hemingway, la poesia di Masters, la bellezza e la scrittura di Parker, Fitzgerald e Faulkner.

Acquisendo un ruolo sempre più importante all’interno nel mondo culturale, si dedicò al rapporto fra musica e poesia, dando voce a quelli che erano i suoi pensieri in merito. Collaborò, infatti, con Fabrizio De Andrè (1940-1999), quando venne inciso l’album *Non al Denaro non all’Amore né al Cielo* del 1971, e seguì il Premio Nobel per la Letteratura 2016 Bob Dylan (1941), sottolineandone sempre la pura bellezza delle poesie-canzoni.

In quegli anni, erano esplosi i movimenti femministi in Italia e in America, più o meno parallelamente alla contestazione studentesca, mettendo in crisi i classici equilibri all’interno della società. Il femminismo italiano prese esempio da quello americano, ereditando i valori sui quali esso si fondava, *in primis* l’autocoscienza e la diversità, valorizzando quest’ultima, mirando all’eliminazione dei ruoli sessuali

imposti e agendo su quei punti che avevano sempre provocato – e provocano ancora – e dato adito a discriminazioni e violazioni dei diritti della donna.

La Pivano si colloca in un contesto che la vide quasi sempre legata alla figura maschile, a partire da Sottsass fino ad arrivare a tutti i poeti/amici americani della Beat Generation, al suo grande didatta Abbagnano, a Pavese, Hemingway, tutti uomini che rivestirono un ruolo decisivo nella sua vita e nella sua carriera.

Fernanda Pivano considerò le femministe come delle donne dotate di grandissimo coraggio, per quanto però non esitasse a rimarcare la propria idea secondo la quale le donne avevano perso il rispetto che pretendevano e per cui lottavano proprio nel momento in cui avevano alzato così tanto la voce fino a farsi odiare.

In un'intervista a Laura Guida del 30 novembre 1997, a Milano, raccontò di quando, nella casa del Governo Vecchio a Roma, aveva incontrato un gruppo di femministe, capitanato da Emanuela Moroli, che non facevano altro che dibattere sugli uomini fra un'offesa e l'altra, definendoli mascalzoni e vigliacchi, fino a interrogarla sul suo pensiero al riguardo, vista la separazione da Sottsass voluta da quest'ultimo. Rispose loro, invece, quanto amasse gli uomini e quanto avesse amato suo marito. All'uscita, ogni donna aveva un uomo ad aspettarla. Tranne la Pivano. Lei era sola.

Nel 1986, Fernanda Pivano pubblicò il romanzo *Dov'è più la virtù*. Il libro apparve colmo di confusione, di disagio, privo di certezze. Risultò essere pervaso da una particolare tristezza, vedendo la sicurezza sessuale del matrimonio e quest'ultimo, *in primis*, messi in discussione, ma anche comunicando lo sconforto e l'avvilimento dovuto al prevalere degli uomini sulle donne, essendo ancora lontano il cambiamento tanto auspicato.

Prima di quest'ultima pubblicazione, le vennero assegnati il Premio Entronauti (1981), il Premio San Girolamo (1983), il Premio Aspromonte Calarco (1984), il Premio Taormina Castiglione (1984), il Premio Comisso (1985), il Premio Luciana Doria Savino (1985) e, infine, il Premio Scanno sezione narrativa (1986).

In seguito, la Pivano iniziò a collaborare con il «Corriere della Sera» nel 1978 e, due anni dopo, incontrò Charles Bukowski (1920-1994), che intervistò nella sua casa a San Pedro, in California.

Strinse rapporti con Bret Easton Ellis, Patti Smith, Paul Auster e, negli ultimi anni di vita, si avvicinò moltissimo alla musica dei cantautori italiani, che considerava i nuovi poeti, stringendo una fortissima e profonda amicizia con Fabrizio De Andrè.

Nel 2003 venne ideato il Premio Fernanda Pivano, come rappresentazione della diffusione della cultura e della letteratura americana del XX secolo. Il premio, assegnato inizialmente a persone di spicco della cultura e dello spettacolo italiano, venne, dal 2009, rivolto anche ad autori americani di rilievo.

Nel 2004 partì per New York per l'ultima volta, in occasione della riapertura del MoMA, il Museo di Arte Moderna.

In seguito, lavorò a due diari pubblicati nei Classici Bompiani: il primo, col titolo *Diari (1917-1973)*, venne pubblicato nel 2008; il secondo, intitolato *Diari (1974-2009)*, uscì postumo nel 2010.

Oltre ai premi già citati precedentemente, le vennero assegnati il Premio Ambrogino D'Oro (1988), il Premio Vita di Artista (1988), il Premio Campione (1989) per *La mia Kasbah*, il Premio Napoli (1989), il Premio Lignano (1989), il Premio Onorario Insigne dell'Accademia di Brera (1992), il Premio Mondello per tutta l'opera (1992), il Premio Regionale Ligure (1994), il Premio Circolo della Stampa di Torino (1993-1994), il Premio Fregene (1997), la Medaglia d'oro dell'Ordine dei Giornalisti per 50 anni di iscrizione all'albo (1997), la Cittadinanza onoraria di Genova (1997); venne nominata Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana (1997) e nel 1998 ricevette il Diploma di Benemerito della Cultura.

Nel 1997, donò tutti i suoi libri alla Fondazione Benetton Studi Ricerche, un patrimonio vastissimo contenente documenti e scritti suoi e dei maggiori scrittori americani, e manoscritti che testimoniano i rapporti con gli editori e le riviste

underground americane. L'anno dopo, nel 1998, venne inaugurata la Biblioteca Riccardo e Fernanda Pivano, a Milano.

Morì il 18 agosto 2009, a Milano, e venne seppellita nel cimitero di Staglieno, a Genova, accanto alla madre. Il suo nome venne iscritto nel Famedio di Milano.

*Chiara Pagoto*

**Riferimenti bibliografici**


F. PIVANO, *L'America «proibita» che ci conquistò*, in «Corriere della Sera», 18/5/1983;
EAD., *Pavese arriva con un pacco-sorpresa*, in «Corriere della Sera», 23/11/1984;
EAD., *Fu vero amore*, in «Corriere della Sera», 11/10/1992;
EAD., *L'altra America negli anni Sessanta*, voll. 2, Roma, Arcana, 1993;
EAD., *Dopo Hemingway*, Napoli, Pironti, 2000;
EAD., *Cinquant'anni fa «Life» lanciò «Il vecchio e il mare» capolavoro di Hemingway*, in «Corriere della Sera», 8/9/2002;
EAD., *Mostri degli anni Venti*, Milano, La Tartaruga, 2002;
EAD., *Un po' di emozioni*, Roma, Fandango, 2002;
EAD., *C'era una volta un beat*, Milano, Frassinelli, 2003;
EAD., *Beat Hippie Yippie: il romanzo del pre-sessantotto americano*, Milano, Bompiani, 2004;
EAD., *The Beat goes on*, Milano, Mondadori, 2004;
E. TAPPARO, *Fernanda Pivano e la letteratura americana*, Roma, Prospettiva editrice, 2006;
F. S. CALEFFI, *Un mito di nome Nanda*, Milano, ExCogita, 2009;
F. PIVANO, *Viaggio americano*, Milano, Bompiani, 2009;
EAD., *Libero chi legge*, Milano, Mondadori, 2010;
EAD., *Diari 1917-1973*, a cura di E. Rotelli e M. Bricchi, Milano, Bompiani, 2010;
*La letteratura americana dal 1900 a oggi*, a cura di L. Briasco e M. Carratello, Milano, Einaudi, 2011;
F. PIVANO, *Leggende americane*, Milano, Bompiani, 2011;
EAD., *Poesia degli ultimi americani*, Milano, Feltrinelli, 2011;
F. LUSSANA, *Il movimento femminista in Italia*, Roma, Carocci, 2012;
M. SERRI, *Sorvegliati speciali. Gli intellettuali spiati dai gendarmi (1945-1980)*, Milano, Longanesi, 2012;
*Storia della letteratura americana*, a cura di G. Fink, M. Maffi, F. Minganti, B. Tarozzi, Milano, Rizzoli, 2013;
E. MALTRI, *La Beat Generation in America e in Italia*, Cosenza, Talos Edizioni, 2014;
*Parola di scrittore. Altri studi su letteratura e giornalismo*, a cura di C. Serafini, Roma, Bulzoni, 2014.

## Contatti

Per autori e opere fino al ’500: quintiliani@diacritica.it o panetta@diacritica.it
Per autori e opere dal ’600 ai giorni nostri: panetta@diacritica.it

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: panetta@diacritica.it

## Gerenza

*Direttore responsabile:*

Prof. Domenico Renato Antonio Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso "Angelicum" – Pontificia Università San Tommaso d'Aquino di Roma)

*Editore*:

Prof.ssa Anna Oppido, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Impresa individuale, iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 P. I. 13834691001

*Redazione*:

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Mail: panetta@diacritica.it

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

*Provider*: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

*Webmaster*: Daniele Buscioni